العدد 388
السنة الثالثة والثلاثون
آب 2003 جمادى آخرة – 1424

الموقف الأدبي

مجلة أدبية شهرية
يصدرها اتحاد الكتّاب العرب بدمشق

المدير المسؤول
د.علي عقلة عرسان

رئيس التحرير
د.وليد مشوح

أمين التحرير
عصام خليل

هيئة التحرير
حنا عبود
د.جودت إبراهيم
محمد عزّام
خيري الذهبي
د.نضال الصالح

المراسلات :
باسم رئاسة التحرير
اتحاد الكتاب العرب
دمشق . المزة أوتستراد
ص .ب : 3230

هاتف : 6117240
6117243
6117242

البريد الإلكتروني:
Email :unecriv@net.sy
aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الانترنت:
http://www.awu-dam.org

تحميل كتب http://abbassa.wordpress.com

تنويه

- المـواد التــي تـرد إلــى المجلــة ، لاتعــاد إلــى الســادة أصــحابها ، ســواء أنشــرت أم لــم تنشــر .
- المــواد التـــي تنشـــر ، تعبـــر عـــن آراء كُتابهـــا . ولاتعبـــر بالضـــرورة عـــن رأي المجلـــة .
- ترتيب المواد يخضع لضرورات فنية وطباعية .

التوزيع في الجمهورية العربية السورية:

المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات

فاكس / 2122532/ هاتف /2127797/ ص.ب /12035/.

المحتويات :

❒

اول الكلام

... اغتيال الثقافة القومية أخيراً

د. وليد مشوِّح

"... بعد يأس من مؤسسة المعارضة اقتنع مثقفون بأن التحول إلى مؤسسة السلطة يمكن أن يفيد في إشاعة ما سميَّ بالتنوير... ذلك هو الاندماج الذي أخذت وتيرته تتسارع في الحياة الثقافية العربية.

مثقفون استسلموا لهذا الوهم. أن يستفيدوا من فجوة مأزق مؤسسة السلطة للدفاع عن ثقافة تنويرية.. موقف لم يحتمل التأخير في نظرهم..

وها مرَّ عقدان- تقريباً- على هذا الاختيار.. وها نحن نحسّ بافتقادنا لشريحة من المثقفين كان لها كلمة الرفض في ماضيها؛ فإذا هي اليوم تبرر، وتدافع عما لم تكن تؤمن به، أو ما يتعارض مع الأساسيات التي استندت إليها في فعلها الثقافي الأول.

كثير مما أصابنا ناتج عن هذا المنطق، المناصب، الامتيازات، الوجاهة، العلياء.. هل هذا هو المشروع التنويري؟!

أسأل نفسي في غمرة هذه المأساة التي نعيشها في جميع البلاد العربية، مهما اختلفت الأنظمة. وبدلاً من الدفاع عن الفكرة أصبح الدفاع عن مؤسسة السلطة باسم الوطن- وعن مجد السلطة في المقدمة. لا فكرة ولا حلم، ولا حرية.. في وضعية كهذه يبدو الموقف الضدي وهماً، وعن الوهم يتولد ما يتولد من الجفاء، ثم الشكوى ثم العداء.. أكُلُّ هذا من أجل مسافة من الحرية؟!

لا أفهم كيف أن مثقفاً يجافي صديقاً لمجرد أن أحدهما لا يقبل بما يقبل به الآخر.. لا أفهم هذا... على الأقل حريتك أولاً.. ثم لك ما أنتَ فيه.. هذا القليل الأقل؛ لم يعد للوعي النقدي حق فيه، لا من طرف مؤسسة السلطة؛ بل من طرف من كانوا إلى جانبك، ثم اختاروا المكان الذي أقبلوا عليه مدافعين عمّا لم يكونوا يتوقعون الدفاع عنه.

حالة مأساوية هي التي نحن فيها، والهزيمة (ممثلة في عودة الاستعمار والإرهاب). ماذا تريد أكثر مما أنت فيه؟! ربما كنت لا أصدق أن ما نحن فيه كان متوقعاً. وأكثر مما نحن فيه سيأتي في زمن مؤسسة سياسية ليس لها أرضية ثقافية حديثة ولا قديمة. وتحت مظلة تبرير يقتلع كلماتنا من جذورها.. الشعلة الأولى للكلمة الحرة.. للرؤية المدهشة، للألق البعيد.. كلها تصبح مستنقعاً وأوحالاً ومقابر جماعية" (محمد بنيس، الحياة، العدد 14676).

مدخل أسهبت في عرضه من مقولة كتبها مثقف عربي معروف، وله توجه فكري، وغائية كيانية، مدخل يشفّ عن الحقيقة القائلة: إن الثقافة العربية مستهدفة، لأن بقية من المدافعين الشجعان تكمن في خندقها، وهو الأخير المتبقي للدفاع عن الكون العربي والهوية العربية.

أما إذا سقط الخندق وعبرته جائحة الغزو، فإن السادة التكنلوجيين، القادرين على صياغة العالم بما يتلاءم ومصالحهم وفق منظور جديد ولكنه غاية في السوريالية الغرائبية العجائبية؛ سيقبضون على المشروع القومي، وينقلونه مصفّداً إلى (غوانتانامو) أو ربما إلى مكان أقرب بكثير، ويحاكمونه بتهمة الإرهاب ثم يصدرون عليه حكماً بالإعدام، عبر صعقة كهربائية، أو حقنة توقف النبض، أو ربما صنعوا مقصلة الكترونية تهوي شفرتها بوساطة التحكم عن بعد من (ريموت كونترول) يقوم على بارجة أو طائرة أواكس أو حتى في قاعدة على أرض عربية.

الطبيخ نضج في مطابخ الحضاريين الجدد، ورائحته تزكم الخياشيم، وها هم يسوقونه إلى موائدنا عبر (نَدَلة) أو نادلين من أبناء جلدتنا الذين جاؤوا يحملون الطعام إلينا بطرز غريبة علينا، وها هم يقدمون الإغراءات الكاملة لنلتقمه!! وإلا سيلقموننا إياه بالقوة، أما إذا استعمل أحدنا إرادته، وإيماناته، وحريته الفردية؛ فإنه سيغرق في الموجة الجديدة الصنع التي وسموها بـ/الإرهاب/.

أجل الطبيخ الفاسد ناضج، وجاء به النادلون المشهود لهم بفن الطبخ، أرسلوهم بـ/مكياج/ ذي تقنية عالية، وهويات متعددة الجنسيات، مع وعد لهم بالمجد والألق إن استطاعوا تسويغ اللقمة الأولى وابتلعناها مجاراة لواقع الحال السياسي الراهن.

نحن محاصرون، وهم تعودوا أن يطيلوا الحصار حتى تهن الإرادة، ومن ثم تعقد الصفقات مع داخل البيت، وتمر الحكاية بتهويل إعلامي يملكونه من أخمص قدميه حتى

نواصيه، وأخيراً يدخلونه بصمت وسلام يوّصفونه على مصطلح ابتدعته دبلوماسيتهم خارج الشرعة الدولية.

إذن لقد اختاروا بعض المحسوبين على الجنسية العربية، وزوّدوهم بهويات، وجوازات وأسلحة فكرية، وأضواء تحت وفوق البنفسجية، ووعود بصكوك امتلاك أو تملك في جنانهم؛ ثم أرسلوهم محاطين بجوقات ترطن باللغات العالمية الحية والميتة، وتكتب كل أشكال الكتابة وأنماطها: (يميناً ويساراً، طولاً وعرضاً، أماماً وخلفاً)، وهكذا ابتدأ المهرجان.. إنها المقدمات الحقيقية لاستئصال الثقافة العروبية القومية، ولأنها تمثل الجهاز المناعي للمشروع القومي الذي قامت عليه أحلام الجماهير؛ فإنهم بذلك يسعون إلى اغتيال هذا المشروع، وبالتالي مصادرة الحلم، وتأليل الإنسان العربي، ليظل مجرد شيء يتحرك كالسائمات على الأرض، لا يرى، لا يسمع، لا يتكلم.. وبعدها تدفن الجثة، وتسدل الستارة، وتوزع الجوائز... فهل ننتظر... أم نتحرك بعد أن نحقق ذواتنا، ونصنع حريتنا الفردية والجمعية وننقش هويتنا على شراييننا، ونفرش إرادتنا على المساحة الممتدة بين العقل والقلب؛ وإلا تحولت صرخات المثقفين الغيارى إلى هلوسات إن لم نقل حشرجات ذات تحتضر، فتتعجل الموت، وتستسلم إليه...

❑❑

بين الفلسفة والشعر

د.محمد راضي جعفر

(1)

لا يفهم الشعر كما يفهمه الفلاسفة، لأن كلاً من الشاعر والفيلسوف يصدران عن موقف متماثل من الحياة والوجود والعدم، وكما يمتح الشعر من التأمل، كذلك تنهل الفلسفة منه، فليس غريباً أن ينضج (علم الشعر) على أيدي شعراء أو نقاد، جمعوا الثقافة الفلسفية إلى ثقافتهم اللغوية وذائقتهم الأدبية. وذلك ما يفسر ما قام به الفلاسفة . يونانيين وعرباً . من وضعهم الشعر "ضمن أقسام المنطق

. لا يفهم ا
كما ي
الفلاسفة، لأ
من الش
والفيلسوف
يصدران
موقف متماثل
الحياة وا
والعدم.

والسياسة والنفس والأخلاق"[1]، كما يفسر ما تابعه الفلاسفة الغربيون في العصر الحديث، بالإفادة "من معطيات الفلسفة" في تأسيس "نظرية الفن بعامة، وبخاصة في مجال الشعر"[2].

وفي ضوء هذه العلاقة، نستطيع أن نفهم موقف الفلاسفة المتساهل من الشعراء، في موضوعي الصدق والكذب بخاصة، وفي موضوع الأخلاق بعامة. فقد أخرجوا الشعر والشعراء من منطقة الدين، بل وحكموا للشعر بذائقة فنية رائعة، تقدمت على ذائقة بعض النقاد[3].

إن التضايف الشعري . الفلسفي . الصوفي، يذكرنا بما تعرض له عدد من الفلاسفة والشعراء والصوفية، في الحقب العربية الإسلامية المختلفة من مواقف اضطهادية، تراوحت بين الاتهام بالإلحاد والزندقة والقرمطية، وأدت إلى إيقاع العزل المقصود، أو الموت أو السجن.

إن الباحث إذ يجاور بين الفلسفة والشعر والتصوف، فإنه لا يعني إثبات التطابق التام بين الأطراف الثلاثة، ولكنه يلمِّح إلى تلك العلاقة الخفية، التي تضفر نسيجها المشترك، الذي يغذيه الفكر وكد الذهن، وتمده الرؤيا الكلية والتأمل والحدس بأسئلة الوجود والقلق، ومن هنا نجد أن معظم الفلاسفة كانوا شعراء، وأن معظمهم كانوا متصوفة، . دينياً كان تصوفهم أم عقلياً . كما كان نزوع معظم الشعراء صوفياً . فلسفياً، وبخاصة

---

(1) مفهوم الشعر، د. جابر عصفور، ص18.

(2) المكان نفسه.

(3) ينظر على سبيل المثال موقف ابن طباطبا في (عيار الشعر) من الأبيات المشهورة التي أولها:

ولما قضينا من منى كل حاجة

(ص84-85)، ويقارن بموقف الفيلسوف ابن رشد منها (تلخيص كتاب أرسطو ص150-151). ومسّح بالأركان من هو ماسح

الشعراء الكبار الذين ساهموا . وما يزالون . في بناء العالم الجديد، يغنونه بالمثل، ويسعون إلى احتواء إشكاليات الوجود بأحلام الشعراء، وعقول الفلاسفة، وأذواق الصوفية.

وفي الصفحات الآتيات، إلمامة عجلى ببعض وشائج ذلك التضايف، من شعرية اللغة، وطبيعة التأمل، والوعي المزدوج.

(2)

بدأت صلة الفيلسوف (مفكراً)، بالشاعر (فناناً)، منذ أن كتب أفلاطون (428 أو 427 – 348 ق.م) محاوراته المعروفة باسم (ION)، ففيها صور الشاعر بأنه "كائن أثيري مقدس ذو جناحين لا يمكن أن يبتكر قبل أن يلهم" و "ربة الشعر" هي التي تلهمه ما يقول[1]. ولم يكن أفلاطون . وهو أعظم شاعر في تأريخ الفلسفة . كما يرى كاسيرر، معترضاً على الشعر بقدر ما كان اعتراضه على الشعراء بوصفهم صانعي أساطير[2]، وفي محاوراته تلك، تتجلى شعرية لغته، فقد حملها "درجة عالية من العاطفة". كما بلغت معالجاته العاطفية "درجة عالية من الخيال والسمو الشعري"[3] كما كتب "نثراً يفوق الشعر رواء وبلاغة"[4].

لقد دلت حياة أفلاطون على أنه، جمع الفيلسوف إلى الشاعر، إلى المتصوف، فقد قيل: "إنه نظم الشعر في حداثته"[5] وإنه تعلم على يد الكهنة، الكثير من المبادئ، التي (قال)... بها فيما بعد كما "عرف شيئاً من تاريخ ديانات المصريين"[6]، وفي بعض الأخبار "أنه وصل إلى ضفاف الكنج، وتعلم أساليب التأمل الصوفي من الهنود"[7] ولذلك فقد عرض لنا . كما يقول شلي "ذلك الائتلاف النادر، بين المنطق الدقيق والحماسة الشعرية، ذائبين في فيض واحد من الاتزان إلى سيل عرم من التأثرات الموسيقية"[8]. ويستطيع الباحث المدقق، أن يرى فيه صورة أولية من التصوف، فمن فكرته في النفس "اتخذ الصوفية على اختلاف مناحيهم... أساساً لوضعهم المعراج الروحي"[9]. كما عرف هؤلاء عنه، دعوته إلى تحقير الجسد وملذاته من أجل صعود النفس ثانية إلى العالم المعقول، بعد هبوطها منه[10].

ويستوحي أرسطو (384–322 ق.م) المحاكاة الأفلاطونية ولكن بفهم خاص، فلم تعد عنده محاكاة لعالم المثل، لأنه لا يؤمن به، بل محاكاة للطبيعة. وبذلك يكون الفنان أو الشاعر بعيداً عن الحقيقة بدرجة واحدة. وإذا كان أفلاطون . وهو أستاذه . قد انحاز إلى المثالية والشاعرية، فإن أرسطو قد اعتمد الملاحظة والتجريب وسيلة إلى إرساء نظرياته، ولذلك اختار الشكل اللغوي المباشر، وعاءً أودعه نظريته النقدية التي قامت بذاتها، ممثلة بكتابيه الشهيرين: (فن الشعر) و (الخطابة).

ولا شك في أن كتابه (فن الشعر) " لا يزال منجماً مليئاً بالأفكار القيمة في النقد الأدبي، بل لا يزال المرجع الأول فيه، وقد كان تأثيره في الأفكار النقدية عند الأوربيين ضخماً وقوياً على

يستوحي
...سو المحاكاة
...طونية ولكن
... خاص، فلم
...عنده محاكات
... المثل، لأنه
...ؤمن به، بل
...اة للطبيعة.

(1) أيون، ص534.
(2) ينظر: الأسطورة والدولة، ص97-98.
(3) ينظر: أفلاطون، عبد الرحمن بدوي، ص86.
(4) جمهورية أفلاطون، فؤاد صروف في مقدمته، ص12.
(5) المصدر نفسه، ص13.
(6) أفلاطون، عبد الرحمن بدوي، ص72 و73.

(7) جمهورية أفلاطون، فؤاد صروف في مقدمته، ص15.
(8) المصدر نفسه، ص16.
(9) الفلسفة الأخلاقية الأفلاطونية عند مفكري الإسلام، د. ناجي التكريتي، ص325.
(10) ينظر: المصدر نفسه، ص323.

مدى العصور"[1]. ولا يفوتنا أن نشير إلى ما بذله الفلاسفة المسلمون، من جهد في ترجمة الكتاب، على الرغم من الغموض والتعسف اللذين أحاطا بتلك الترجمة.

وتظل قيمة الكتاب متجددة لما قدمه المعلم الأول فيه، من أفكار ورؤى حول فن الشعر بعامة، وحول نظرية المحاكاة بخاصة.

أما أفلوطين (204-270م) فقد كان يرى أن الشعر، يقوم على محاكاة المُثُل التي يعيها العقل، وربما سنحت من خلال حواس الشاعر، فالفنون "لا تحاكي الشيء مباشرة، إنما تعود إلى المثال، والفنانون يضيفون حيث تكون الطبيعة ناقصة"[2] وعلى وفق هذه النظرة فقد ارتفع الشاعر "إلى مرتبة الخالق، قريباً من منزلة الله"[3].

والجمال الحقيقي عنده، هو ما تبطنه الذات لا ما يطفو في الشكل، وإشكاليته هي أن الناس تتعطف نحو الجمال الظاهر، وتتغاضى عنه[4]. ولذلك فإن الروح هي مصدر الجمال، لأنها هي "التي تجعل للأشياء حتى الأجسام، الحق في أن تسمى جميلة"[5].

إن المتتبع للأفلاطونية الحديثة، يرى أنها ثمار مذاهب فلسفية يونانية شتى، مزج أفلوطين بينها فكانت، فلسفة اسكندرانية مفعمة بالتصوف الشرقي. سعت إلى "إقامة فلسفة أخلاقية هدفها خلاص النفس من ثقل الجسد، عن طريق الزهد والصلاح وأمانة الشهوات الحسية"[6]. لقد آمن أفلوطين بعودة النفس إلى خالقها والاتصال به من خلال الرياضة والتأمل والاستغراق وبذلك وفَّق بين الفلسفة وبين الدين كما وفَّق بين إغريقيته وشرقيته.

وإذا تفحصنا تراث الفلاسفة المسلمين الثلاثة: الفارابي وابن سينا وابن رشد. أدركنا عظم ما أنجزوه من نظرية خاصة بالشعر العربي، قامت على أساس فهمهم لكتاب أرسطو طاليس، على الرغم من كل ما قيل في الترجمة، من غموض وعدم فهم سليم. ومع أن كتاب أرسطو كان عن الشعر اليوناني، إلا أنهم حاولوا من خلاله "التوفيق بين الحكمة اليونانية والمعرفة العربية في صياغة مفهوم الشعر"[7]. ومن ذلك ما قرأنا عندهم من أنّ "التخييل هو المصطلح الذي.. (مالوا) إليه.. بدلاً من المحاكاة، لأنه يحمل بالإضافة إلى فكرة المحاكاة، مدلولاً يتفق مع إدراجهم كتاب الشعر، بين كتب المنطق.

فالتخييل الشعري نظير التصديق الجدلي... ولكن التصديق يخاطب القوة المفكرة، في حين أن التخييل يخاطب القوة المتخيلة"[8].

وقد صاغ الفارابي (ت: سنة 339هـ) نظريته في السعادة على وفق تصوفه العقلي، ولذلك عاش حياته زاهداً، وعارضاً عن الزواج، مؤثراً إصابته الرزق من عمله حارساً في البساتين حيث كان يقرأ ويكتب. رافضاً كل ما كان يقدم له من صلات وهبات.

كما عرف ابن سينا (ت: سنة 428هـ) هو الآخر، بتصوفه العقلي ونظريته الإشراقية، وكانت

. في العـ
الحديث يخو
الفلاسفة الغربي
في نظريات شت
تؤسس مفـ
الشعر، وتفتح
نوافذ تـ
بالفلسفة المثـ
حيناً، وبالفلس
الواقعية حـ
آخر.

(1) كتاب أرسطو طاليس في الشعر، د. شكري محمد عياد، ص3.

(2) نقلاً عن فن الشعر، د. إحسان عباس، ص22.

(3) المكان نفسه.

(4) ينظر: أفلوطين عند العرب، د. عبد الرحمن بدوي، ص61.

(5) الأسس الجمالية في النقد الأدبي، د. عز الدين إسماعيل، ص118.

(6) الفلسفة الأخلاقية الأفلاطونية عند مفكري الإسلام، د. ناجي التكريتي، ص121.

(7) مفهوم الشعر، د. جابر عصفور، ص8.

(8) كتاب أرسطو طاليس في الشعر، د. شكري محمد عياد، ص287.

رسالته (حي بن يقظان) تسجيلاً لفلسفته الإشراقية[1]، ونظرية الفيض عنده[2]، إلى جانب ما أثر عنه من أفكار ورؤى أودعها كتابه (الإشارات والتنبيهات).

ولا بد من الإشارة إلى عينية ابن سينا، التي توفرت على النبض الوجداني بمقدار ما نهلت من المعين الفلسفي، فقد صور فيها هبوط النفس البشرية من ملكوتها الأعلى، إلى العالم الأرضي، وثواءها في الجسد، وتشوُّفَها إلى كينونتها الأولى، والقصيدة صورة حية لجدلية "العلاقة بين العلم/ الفلسفة، والشعر/ الوجدان" حين تتكافأ الحقيقة والمجاز، ويتعادلان "تعادلاً فنياً يخلق الاستجابة... المعرفية الفلسفية والوجدانية"[3] في وجدان المتلقي.

وتحفظ ذاكرة الإبداع العربي، علي بن محمد بن العباس المشهور بالتوحيدي (310-414هـ) فهو "فيلسوف الأدباء وأديب الفلاسفة "كما وصفه ياقوت[4]. والحق أنه "كان فيلسوفاً مع الفلاسفة، ومتكلماً مع المتكلمين، ولغوياً مع اللغويين، ومتصوفاً مع المتصوفين"[5]. ففي (المقابسات) تغلب نزعة الفيلسوف على اتجاه الأديب، وفي (الإمتاع والمؤانسة) يطغى الأديب الفنان على الفيلسوف والمحلل، وفي (الإشارات الإلهية) يطالعنا الصوفي المغترب في أروع مناجيات روحية، لم تعدم التأمل الفلسفي، والانفعال الشعري، وفي (الهوامل والشوامل) يشخص

[1] للاطلاع على مضمون الفلسفة الإشراقية، ينظر: الفلسفة الأخلاقية الأفلاطونية عند مفكري الإسلام، د. ناجي التكريتي، ص339.

[2] للاطلاع على نظرية الفيض ينظر: من أفلاطون إلى ابن سينا، د. جميل صليبا، ص84-87.

[3] الشعر والعلم، د. عناد غزوان، م الخرطوم، ع سبتمبر. أكتوبر، 1997، ص57.

[4] معجم الأدباء، طبعة الدكتور فريد رفاعي، 5/15.

[5] الهوامل والشوامل، مقدمة أحمد أمين، ص (و).

بأسئلته العملاقة "شخصية فلسفية... تستخلص الأسئلة من كل ما يقع أمامها سواء كانت المسائل خلقية أو اجتماعية أو اقتصادية أو لغوية أو نفسية"[6].

ولم يكن أبو حيان بعيداً عن الشعر، فهو . وإن لم ينظمه . فقد خاض في منزلته وتأثيره وطبيعته[7]، وقد تعرض التوحيدي لما يتعرض له عادة، أصحاب العقل المفكر، والوعي اليقظ، فقد اتهمه المهلبي بالزندقة لآراء أوردها في مصنفات له مفقودة. وربما كان المقصود بذلك، الكتاب الذي ألفه باسم (الحج العقلي إذا ضاق الفضاء عن الحج الشرعي) والذي اشتمل على بعض الآراء الصوفية، التي لا تأتلف . ظاهرياً . مع الإسلام[8].

لقد اجتمع الحس والعقل[9] في كل ما كتب التوحيدي، الحس: لأنه الأديب، المرهف، والمغترب، والعقل: لأنه الفيلسوف المتأمل، القلق، فحين ضاقت به الحياة، أقدم على إحراق كتبه، واعتزل الدنيا، وأكب على ذاته.

وعني أخوان الصفا (حوالي منتصف القرن الرابع للهجرة) برسائلهم أيما عناية، سواء ذلك في أسلوبهم الذي اتسم بإشراقه، وقدرته على الإقناع، أوفي موضوعاتها التي شملت الحياة والوجود والسياسة والأخلاق والأديان. وقد عرفوا بالتنظير لبناء النسيج الفني، على أساس من تآلف الأجزاء، وعلى فكرة التناسب التي تؤسس جمالية الفن. فـ "أحكم المصنوعات وأتقن المركبات ما كان تأليفه وأساس بنيته على النسبة الأفضل"[10].

كما جعلوا من المعاني أرواحاً، ومن الألفاظ

[6] الهوامل والشوامل، مقدمة أحمد أمين، ص (د).

[7] ينظر: المقابسات، المقابسة رقم (60)، والمقابسة رقم (65).

[8] ينظر: أبو حيان التوحيدي، د. كريا إبراهيم، ص171.

[9] ينظر: المصدر نفسه، ص290.

[10] الرسائل، 219/1.

عني إخوان
ا برسائلهم
عناية، سواء
في أسلوبهم
اتسم
قه، وقدرته
الإقناع، أو
موضوعاتها
شملت
ة والوجود
ياسة
لاق
يان.

أجساداً لها "فلا سبيل إلى قيام الأرواح إلا بالأجساد"[1].

لقد استخدم أخوان الصفا الأسلوب الرمزي، في بيان غايتهم الظاهرة، وهي غاية كل الفلاسفة الإشراقيين، كما يذكر أبو حيان التوحيدي[2]. ولا يخفى ما في هذه الفلسفة من روحانية قائمة على المذهب الصوفي، وما فيها من أشتات يونانية وأفلاطونية محدثة، وآراء فارسية استدعت استخدام الرمز في دعوتها، وشكل البعد الباطني أحد جوانبها الأساسية.

وإجمالاً، فقد احتلت رسائلهم ومن خلالها فلسفتهم "في تاريخ الفكر العربي مقاماً رفيعاً"[3]، فقد نهضتْ على سرد القصص والحكايات المشوّقة وإيراد الأساطير، واستخدمت المحسنات اللفظية، والترادف الجملي، وبذلك أسست شفرة ذات وجهين: الوجه الأول مُوجَّه إلى العامة مفهوماً على أساس المعنى الظاهر، والوجه الثاني مُوجَّه إلى خاصة الخاصة من أتباع دعوتهم مرموزاً على وفق معنى باطني لا يدركه إلا من وقف على أسرار إشاراتهم[4].

ولم يكن أبو بكر محمد بن عبد الملك بن محمد الشهير بابن طفيل القيسي، الأندلسي القرطبي الإشبيلي (494–581هـ) بأقل شأناً من الفلاسفة الأدباء المتصوفين، فهو أحد تلامذة الشيخ الرئيس ابن سينا، ولج عالم الأدب الفلسفي بقصته، ذائعة الصيت (حي بن يقظان)[5]، وهي عمل فلسفي بنسيج قصصي، قصد بها إلى "أن الإنسان قادر على الاتصال بالله دون الاتصال بأحد، أي أنه قادر على الارتفاع من المحسوسات

(1) المصدر نفسه، 109/3.

(2) الإمتاع والمؤانسة، 5/2.

(3) أخوان الصفاء، د. جبور عبد النور، ص7.

(4) ينظر: المصدر نفسه، ص53.

(5) لا علاقة لهذه القصة برسالة ابن سينا الشهيرة بالاسم نفسه.

وإدراك المعقولات"[6]. وفي مقدمة القصة، عرض ابن طفيل، أسرار الحكمة الإشراقية لابن سينا، وعرج على بعض حالات الحب الإلهي، والشطح الصوفي.

وابن طفيل شاعر أيضاً، طغت (النزعة الصوفية) على شعره، وساد فيه (الأداء الرمزي) فهو في شعره . كما في قصته . كان "سيداً من سادة الأدب الرمزي المفلسف" كما يقول باحث معاصر[7]. ونشير هنا إلى قصيدته عن النفس[8]، التي أسماها مدني صالح "إسراء النفس ونوم المشيح"[9]، وإلى قصيدته[10] التي نسجت على المنوال نفسه "فراق الروح للبدن"[11]، اللتين ضمنهما مذهبه الصوفي.

وفي العصر الحديث، يخوض الفلاسفة الغربيون في نظريات شتى، تؤسس مفهوم الشعر، وتفتح له نوافذ تصله بالفلسفة المثالية حيناً، وبالفلسفة الواقعية حيناً آخر. فقد انطلق فريدريك هيغل (1770–1831م) من فلسفته المثالية التي ترى (الماهية) سابقة على (الوجود). لذلك كان الجمال الروحي عنده جوهر الشعر، فالشعر "يصور الروح من أجل الروح"[12]، ومن هنا ندرك سر إعجابه بشعر الشعوب الشرقية الملحمي، فهو يتسم "بطابع أكثر بدائية لأنه أقرب إلى الدرس الجوهري وإلى ذوبان الوعي الفردي في الواحد

(6) الفلسفة الأخلاقية الأفلاطونية عند مفكري الإسلام، د. ناجي التكريتي، ص235.

(7) مع ابن طفيل الشاعر، مدني صالح، م. المورد، مج 8، ع3، 1399هـ - 1979م.

(8) ينظر: (المعجب في تلخيص أخبار المغرب)، عبد الواحد المراكشي، ص239-243.

(9) ينظر: ابن طفيل. قضايا ومواقف، ص89.

(10) ينظر: (المعجب في تلخيص أخبار المغرب)، عبد الواحد المراكشي.

(11) ينظر: ابن طفيل. قضايا ومواقف، مدني صالح، ص88.

(12) في الشعر الأوربي المعاصر، عبد الرحمن بدوي، ص141.

. يتضا
الشعر والفلس
والتصوف
التأمل تض
يحيل إلى المع
الباطني
المتجانس
يبنى بالتأ
الفكري المتم
في آن، فالش
والتأمل الد
متشابهان
أساسهما.

وفي الكل"[1] على حد تعبيره، كما لم يخف إعجابه بالشعر الغنائي العربي لأنه يمتح من خيال ذاتي خصب، حاشداً معاني العظمة والقوة والروعة ليجعلها "تتلاشى أمام جلال الله الأسمى"[2].

وقد فصل شوبنهاور (1788–1860م) بين العلم الذي يستند إلى "العلة الكافية" وبين الفن الذي يتكئ على التأمل في الأشياء ليستنفذ جوهرها[3] متخطياً السياقات العلاقية، ومتجوهراً في المُثُل التي تشكل حد إبداعه، ولأن خضوع الفرد لجبروت الإرادة، هو سر تشاؤم شوبنهاور، فقد تطلع إلى الفن، فلا خلاص "إلا بالفن الذي يمثل العزاء والراحة معاً، وبالفنان الذي يعيرنا بصره لكي ننظر به إلى العالم"[4]. فحين نحطم الإرادة الهوجاء، يصل الإنسان إلى مرحلة الزهد المطلق ومن خلال ذلك يستشرف "الواحد النهائي"[5]. وهكذا يكون الخلاص بالفن حالة من (النرفانا)، أي من التصوف العقلي الذي ينشد السلام الداخلي من خلال تدمير رغبات الذات.

وإذا كان فردريك نيتشه (1844–1900) فيلسوف القوة، فهو أيضاً "شاعر ممتاز، وحتى نثره يفيض شعراً"[6]. وهو في ارتقائه الجبل، واعتزاله في كهفه أعواماً، في "هكذا تكلم زرادشت"، أشبه بالصوفي السائح في الصحراء، الذي اعتزل الناس وتحمل المشاق ترويضاً للنفس، وشحذاً للرياضة الروحية، وإيقاظاً لإرادته الإنسانية، ولأنه مفكر القوة، والتوتر، فقد فضل "الشاعر الرائع الرنين، الفائق الإيقاع، المسيطر على مادة الأوزان" واعتمد "جانب الوزن الموسيقي في الشعر"[7]، في ثقل يفوق ثقل الجوانب الأخرى فيه.

في حوارات زرادشت وتلميذه، نلحظ انحيازاً للشيء وانحيازاً عنه في وقت واحد، أو لنقل صراع فيلسوف القوة مع شاعر الحلم، يجري في ذاته بما يضعه بين حركتي جذب ودفع مستمرتين. فالفيلسوف هو الذي يقول فيه "لقد مات جميع الآلهة، فلم يعد لنا من أمل إلا ظهور الإنسان المتفوق فلتكن هذه إرادتنا الأخيرة عندما تبلغ الشمس الهاجرة"[8].. والشاهر هو الذي يهمس في ذاته مناجياً: "أيتها السماء الرافعة قبابها فوق رأسي نقية صافية، أيتها السحيقة وقد غادرت في أبعادك الأنوار، إنني أشخص إليك فتتملكني رعشة الأشواق الإلهية"[9]. وقد يستسلم لسلطان الشاعر، ولكن الشاعر المشرئب نحو الذرى، فينشد ما يشبه التراتيل الصوفية داعياً إلى الصلاة[10].

واتخذ مارتن هيدجر (1889 – 1976) من نتاج الشاعرين (هيلدرن) و(ريلكة) ميداناً لآرائه النقدية، ربما لأن "ما يؤلف الرعاية التي يرتكز عليها شعر هيلدرن (بخاصة) هو هذا التصميم الشعري الذي يتكون من تأمل ماهية الشعر نفسها، والتعبير بالشعر عن هذا التأمل"[11]. وقد انطلق في تعاطيه مع نقد الشعر من بيت هيلدرن: "... وما الحاجة إلى الشعراء في هذا العصر البائس؟"[12].

...عومل التأمل ... أنه تمرين ...ني للوصول ... نوع خاص ... الشعور ...ـه أعلى ... من مراتب ...ور التي ...ليع الإنسان ...ها.

[1] فن الشعر، ص207.
[2] المصدر نفسه، ص77.
[3] ينظر: الفرد في فلسفة شوبنهاور، فؤاد كامل، ص50.
[4] علم الجمال، دنيس هويسمان، ص51.
[5] ينظر: قصة الفلسفة الحديثة، د. أحمد أمين (بالمشاركة)، 448/2–449.
[6] في الشعر الأوربي المعاصر، عبد الرحمن بدوي، ص127.
[7] المصدر نفسه، ص132.
[8] هكذا تكلم زرادشت، ص105.
[9] المصدر نفسه، ص190.
[10] ينظر: المصدر نفسه، ص334.
[11] مارتن هيدجر، هيلدرن وماهية الشعر، ص141.
[12] المصدر نفسه، عبد الرحمن بدوي في المقدمة، ص13.

إن المنبع الميتافيزيقي الذي ينهل منه هيدجر، يسمح له بالقول أن الفيلسوف الحق هو "الذي يستجيب عن إخلاص وطواعية إلى نداء الوجود"[1]، ونداء الوجود هذا يضع كلاً من الفيلسوف والشاعر في طريق واحدة من أجل "العثور على ا لكلمة التي تكشف عن حقيقة الوجود"[2].

ويصنف جان بول سارتر (1905–1980) الشعر في ميدان الرسم والنحت والموسيقى، فعلى النقيض من استخدام اللغة في النثر . الذي ضمه إلى الإشارات . فإن الشعر يرفض (استخدام) اللغة لأنه لا يهدف إلى عرض (ما هو حقيقي) ولا يريد (تسمية العالم)[3]، فلكي يتجنب الشاعر (اللغة النفعية) فإنه يتعامل مع الكلمات على أنها (أشياء) لا (إشارات) فهذه الأخيرة سهلة الاختراق ومروضة، ولذلك يقف الشاعر دائماً عند الكلمات التي "ما تزال في حالتها الوحشية، وهي تتطور، وتتمو (كالعشب والأشجار)[4]. وعلى وفق هذه النظرة فإن اللغة "بالنسبة للشاعر هي بنية العالم الخارجي"[5]، وكأنها فخ يحاول الإيقاع بواقع هارب، فإذا اقترب منها، تمكن من اقتناصها ملتبسة بإحدى صور مظاهر العالم.

(3)

يتضايف الشعر والفلسفة والتصوف في التأمل، تضايفاً يحيل إلى المعطى الباطني المتجانس. كما ينبئ بالتأمل الفكري المتماثل في آن، فالشعر والتأمل الديني "متشابهان في أساسهما"[6]، إذ تنتظم الحواس في عملها في لحظة خاصة تستقطب قوى الذات، ثم ما تلبث أن تطلق ومضة استبطان تؤذن باستجلاء أسرار الكون واكتشاف خفاياه. وحين يغدو "التأمل الدائب في كل الأشياء من حيث نظامها وقيمتها" مراناً فكرياً فإن الشاعر يصبح فيلسوفاً، والفيلسوف يصبح شاعراً، كما يرى جورج سانتيانا[7]. وتلك هي الرؤيا المقنعة: فالشاعر حين يتفحص نسيج الأشياء بمخيلته العاطفية، فهو لحظتئذ فيلسوف. والفيلسوف الذي يمارس التأمل متخيلاً، فقد نازع الشاعر رؤياه. فلم يكن الشعر نتاج الإلهام المحض كما كان يعتقد، فالملكة الشعرية تتصل بالخيال بمقدار ما تتصل بالعقل المفكر. وفي أخبار الشعراء العرب الكبار قديماً، ما يشير إلى كد الذهن في عملية الخلق الشعري، فحوليات زهير بن أبي سلمى . ومعه عبيد الشعر . تحيل على تدبر وتأمل في زمن متقدم على نضوج عناصر الصنعة الشعرية. فإذا تأخرنا إلى عصر ما بعد الإسلام، وجدنا هناك من يتوسل بأثر المناظر الطبيعية، وكانت الاستثارة العاطفية مهماز ذي الرمة، أما أبو تمام فبيت مصهرج غسل بالماء كفيل بتنشيط خياله. وفي مقدمة ديواني سقط الزند واللزوميات للمعري، ما يشي بالتضايف الفلسفي . الشعري محكوماً بعقل مفكر، وسليقة مدربة.

وبعد فتور قوة الشعر الغنائي في العصر العباسي، شهد الشعر العربي انعطافة نحو التخييل والتفلسف، انسجاماً مع معطيات الحياة الثقافية الجديدة، متجهاً "إلى أعمال الخيال في المحسوسات الخارجية أو إلى التعبير عن أفكار

---

(1) *المصدر نفسه، لمحات عن فلسفة هيدجر، د. محمود رجب، ص32-33.*

(2) *المصدر نفسه، ص33.*

(3) *الأدب الملتزم، سارتر، ص54-55.*

(4) *المصدر نفسه، ص56.*

(5) *المكان نفسه.*

(6) *الشعر والصوفية، كولن ولسن، ص51.*

(7) *Three Philosphical poets, p. 11.*

موضـوعية"[1]، فـاخترق أبـو تمـام حـدود الحقـل المعرفي، وحمل شعر المتنبي ومن بعده المعري، ثيمات فلسفية . وتصوفية . دخلت منطقة التأويل من خلال تآخ باطني . ظاهري، مقصود، أدار ظهره لحسن النية الفني . المعجمي، وبشر بولادة بنية شعرية كلية مركبة.

لقد كانـت الصـلة قويـة بـين الشـعر وبـين الدين، ولذلك أطلق الرومان كلمة (فايتس) على كل من الشـاعر والنبـي[2]. وعلـى وفق ذلك درج الشعراء على الاستعانة بآلهة الشعر . عند اليونان والرومـان . فاتحـة المجـال لنسـج القصـص والحكايات حول آلهة الشعر وربّات الأغاني.

اعتقد العرب للشعر آلهةً طين يجة تصله ى الماورائية وكأنه إلهام جي.

واعتقدت العرب أن للشعر آلهة وشياطين، وأن لكل كـاهن رئيـاً أو تابعـاً أو نجيّاً وأن للشـعر وشيجة تصله بالقوى الماورائية، فيبدو وكأنه إلهام أو وحـي[3]. ولـذلك التمسـوا عنـده "المثـل العليـا والتقاليـد"[4]. والمثـل العليـا لا تلـتمس إلا عنـد العقـلاء ذوي الفكـر الرشـيد، والـوعي السـديد، أمـا الإلهام فهو وهم سيطر عليهم حين اختلط الشاعر بالكاهن والساحر، لأنهم ينتمون إلى، ما اعتقدوا أنـه، عـالم الظـلام الغـامض، وقد سـاعد علـى هذا الوهم "ما كان يجري على ألسن السحرة والكهان، مـن كـلام شـعري منمـق يصـوغون بـه أحكـامهم ونبـوءاتهم"[5]. وهـو وهـم رفضـه كبـار شـعراء هذا العصـر: فقـد رأى (إدجـار ألـن بـو) (1809–1849) أن كبريـاء الشـاعر تمنعـه مـن البـوح بمـا يعانيه في عملية الخلق الشعري، مستسلماً لنشوة خاصـة يثيرهـا مـا يدعيـه مـن إنكـار الجهـد، والاسـتناد إلـى عفـو خـاطر مزعـوم[6]. وينفـي (بـودلير) (1821–1867) فكـرة الإلهـام[7] لارتباطهـا بـالخواء الفكـري. ويـرى (مالارميـه) (1842–1898) "إن الصـدفة لا تخلـق بيتـاً شـعرياً"[8]. وفـي الاتجـاه نفسـه يـرى الشـاعر الإنكليزي (ستيفن سبندر) أن الإلهام يقف عند حد انبثاق الفكرة الأولى، بينما يتولى الجهد صياغة ما بعدها، مستغرقاً يوماً أو أسابيع أو سنين[9].

ولما كان الشعر . عند الشعراء الكبار . تجربة عميقة، فقد ارتبطت "بالحياة بأكملها" لأن جميع عناصر التجربة البشرية، وكل نشاط للفكر والرغبة، تشارك في إيجاد الشعر"[10]. وذلك يعني أن "للشـعر قيمتـه فـي تنظـيم الـذهن"[11] وهـو مـا يشير صراحة إلى اتكائه على التأمل، والهدوء هو ما يطبع التجربة التأملية بعامة، وربما كان الهدوء بحد ذاته انفعالاً خلاقاً وعاطفياً حتى لو اتسم بالقلق.

وتأسيساً على ما قدمنا، فلم يكن غريباً أن يولد الشعر من الفكر والتفلسف. فقد رأى الشاعر الفرنسي بول كلوديل، أن الشعر وليد الفكرة وأن الكلمات هي وسيلة الفكرة إلى التحقق، ولا شك في أن الخيال أحد عناصر الشعر الأساسية، ولكن هذا الخيال لا ينشأ من فراغ، بل إن الفكر هو الذي يغذيه ويمده بعناصر الإنتاج "فالعمل

---

(1) كتاب أرسطو طاليس في الشعر، د. شكري محمد عياد، ص290.

(2) ينظر: فن الشعر، لهوراس، لويس عوض في مقدمته، ص30.

(3) ينظر: تاريخ آداب العرب، مصطفى صادق الرافعي، 50/3.

(4) ينظر: الأسس الجمالية في النقد الأدبي، د. عز الدين إسماعيل، ص91.

(5) ينظر: الهجاء والهجاءون في الجاهلية، محمد حسين، ص52–53.

(6) ينظر: *E. A Poe: Trois Manifestes, Par. R. Lalou, p. 57- 58.*

(7) ينظر: النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، ص368.

(8) الرمزية، أنطوان كرم، ص98.

(9) ينظر: *Stephen Spender: The Making of a Poem, p. 52-55.*

(10) الشعر والتأمل، روستر يغور هاملتون، ص18.

(11) المصدر نفسه، ص216.

الفنـي ثمـرة تعـاون الخيـال مـع الرغبـة الملحـة"[1]، لأن العـالم الشعري عالم مركب، تؤسسه عناصـر شتى، تلتقي وتفترق على وفق حركة منظمة، وهي محل اختبار مستمر، سواء بالنسبة للأدوات الفنية أو للمـواد الشـعرية، ومـن هنـا ارتبطـت تجربـة الشاعر بالرؤيا الكلية الجامعة[2]، التي تستند إلى العـالم البـاطن الثـري بعناصـر الحيـاة، والمؤسـس على شبكة من العلاقات العضوية.

إن الرؤيا الكلية التي يمتح منها الشاعر، لها ما يماثلها لدى الفيلسوف، وذلك ما يراه الفيلسوف الفرنسـي هنـري برجسـون (1859–1941) حـين يشير إلـى أن كـلاً منهما "يبحث عن الحقيقة"[3]، تمامـاً كمـا كـان يـرى (كـولردج) مـن "أن الشـعر والفلسفة هما على نحو ما، متفقان في البحث عن الحقيقة اللامعة"[4].

وقـد عـد شـوبنهاور، التأمـل الفنـي، معـادلاً موضوعياً للنيرفانا، فالاستغراق فيه يلغي الشعور بالفردية، وعندئذ يكون الفن . إلى جانب الأخلاق . وسيلة "للتحرر من الشعور بالوجود والألم"[5].

لقد عومل التأمل "على أنـه تمرين روحـاني للوصـول إلـى نـوع خـاص مـن الشـعور" بصـفته "أعلـى مرتبـة مـن مراتـب الشـعور التـي يسـتطيع الإنسان بلوغها"[6].

ومن هنا فقد عكف المتصوف "على التأمل بدرجة أكثر تركيزاً من الشخص العادي (كذا)[7]، ولذلك كان "تأمل القدرة الفنية" كما يسميها ريتشاردز، تولد المتعة التي تعني "الانفعال

الجمالي الخاص" فيبدو معها المنتج وقد استكمل "كمال الصنعة"[8] على حد تعبير بلجيون.

وعملية الخلق الفني عند الفيلسوف الفرنسي ديدرو (1713–1784) تولد في الواقع، ومن عناصره تستقي مكوناتها، وذلك لا يعني أن الفنان مقلد وناسخ، لأنه لا يقف عند حدود ظواهر الأشياء بل يرصد ما هو جوهري فيها[9] وبذلك يخلق النموذج الفني، وعنده يتآزر العمل مع الإحساس وقوة العاطفة، في إنتاج الفن الجميل، فإمعان النظر في الطبيعة، ومس الأوتار الحساسة الرقيقة[10]، ودراسة الواقع والوقوف على تاريخ الفكر[11] هي عدة الفنان في تعبيره الفني، وتصوير تجربته.

وعلى وفق هذه الرؤيا فإن العزلة ضرورية للفنان، حتى لو اتخذت شكل التأمل كما هو حال الشاعر الألماني الحديث، هلدرين (1770–1843) الذي عرف بمثاليته وعزلته وتأمله العميق. فقد رأى في الشاعر رسولاً عليه أن يبلغ الناس الرسالة التي يتلقاها عن الآلهة "خلال اتصاله بهم عن طريق التأمل والتدبر"[12]. ولذلك عده (مارتن هيدجر) شاعر الحاضر والمستقبل لا شاعر الماضي، ومهمة هذا الشاعر بنظر الفيلسوف هي "الكشف عن الكينونة"[13]، وإضاءة إنّية الإنسان لا تتم إلا في رحم الكد المنظم والجهد الخلاق، والتأمل المخصب.

ولأن الشعر تأمل فني واستبطان للذات

– يعدّ التـ... الفنـي مـ... موضوعياً للنيـ... والاستغراق ... يلغي الشـ... بالفردية.

– الشاعر الذي يتلذذ بما يجيش في صدره من عاطفة ولا يشغل نفسه بالتأمل والخلق يصبح إنساناً منخوياً مائع العواطف.

(1) *في الشعر الأوربي المعاصر، عبد الرحمن بدوي، ص114.*
(2) *ينظر: المصدر نفسه، ص117.*
(3) *الشعر والتأمل، روستر يغور هاملتون، ص183.*
(4) *المصدر نفسه، ص184.*
(5) *تاريخ الفلسفة الحديثة، يوسف كرم، 1...*
(6) *التأمل، باتريشا كارنغتون، ص24.*
(7) *التأمل، باتريشا كارنغتون، ص25.*

(8) *المصدر نفسه، ص207.*
(9) ينظر: *Diderot: Traité du Beau. Essai Sur La Peinture, dans: oeuvre sséd de La pélade 1044-1046.* (نقلاً عن النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال ت ص297)
(10) *المصدر نفسه، ص1200.*
(11) *المصدر نفسه، ص1196.*
(12) *الفلسفة والشعر، مارتن هيدجر، ص114.*
(13) *ينظر: المصدر نفسه، ص113.*

وخفاياها، من خلال عزلة داخلية تأوي الفنان وتخصب تجربته، فقد أصبح الفن نظير الأخلاق في انتزاع الإنسان من عزلته ودمجه في المجتمع، وذلك ما يراه الفيلسوف جان ماري جويير (1854– 1888) فالفن حشد من الوسائل الموحية، وامتداد لعاطفة جماعية نحو كل الكائنات. وهو يوحي بالكثير ولا يقول إلا القليل، مكتفياً بالتعبير عن روح الأشياء[1].

وينزع (هنري دلاكروا) هذا المنزع، فالفن عنده مشاركة في حياة الجماعة. أي أن الفن هو العالم في تحققه كاملاً للعقل في قوته للإدراك والفعل، ومهمة الفن، تبعاً لذلك. توحيد الذاتي الباطني مع الخارجي المتعين كيما يكون الخارجي تجلياً للروح الباطني[2].

ولا شك عند الباحث في أن الشاعر "الذي يتلذذ بما يجيش في صدره من عاطفة، ولا يشغل نفسه بالتأمل والخلق، يصبح إنساناً منخوباً مائع العواطف"[3]. ولذلك قد يبدو من السذاجة، التفرقة بين الفلسفة وبين الفن، لتأزرهما في بناء هذا العالم المشحون . منذ القدم . بالتعقيد والعنف واللاموضوعية . وربما اتفق الباحث مع المفكرين الرومانطيقيين، في بلوغ ما يجعل الفلسفة شعراً والشعر فلسفة[4].

(4)

ومما يجمع بني الفلسفة والشعر والتصوف هو "الوعي المزدوج" الذي "يأتي على شكل ومضات"[5] تطلق توتراً خاصاً يبعث في الإنسان طاقاته الكامنة في الخلق والإبداع. وربما أنتج الوعي المزدوج، شاعراً بنزعة صوفية متوقدة محوطة بهالات من الغموض والالتباس.

ويبرز الشاعر الإنكليزي وليم بليك (1757–1827) في مقدمة أولئك الشعراء الذين تلبسهم التصوف الباطني، فالخيال عنده "ظاهرة رمزية سابقة لأوانها"[6]، لأنه نظر إلى الخيال نظرة صوفية، حلقت به إلى ما فوق الخيال "فكان يرى بعين الوهم ملائكة وشخوصاً غريبة، وينظر إلى الطبيعة باعتبارها رمزاً روحياً ينبعث منه الجن والشياطين، ويأخذ نفسه بديانة خاصة غامضة"[7].

وتنعكس في باطن الشاعر الفرنسي شارل بودلير (1821–1867) قسمات من ذلك التصوف. فعلى الرغم مما عرف عنه من شعر خليع، نبت في أرض الحياة اليومية الباريسية، فقد تخللت شعره "شطحات مثالية مفاجئة، وحاسية وثنية تخالطها نزعة صوفية"[8]، وربما وجدنا تفسيراً . لما نتوهمه في ذلك من تناقض . في حياة الشاعر نفسه "الذي عاش حياته في صراع بين الخير والشر، بين المخلوق والإله الكامن فيه"[9] أي أن جبلته الإنسانية . كما فطر عليها . تظل تلهمه تلك الشطحات على الرغم من الابتذال الذي أخذ نفسه به.

ولم تكن مثالية الشاعر الفرنسي الآخر ستيفان مالارميه (1842–1898) إلا نوعاً من التصوف الجمالي، الذي تحقق بالمعاناة الفنية مخترقاً المعجم اللغوي، ومحطماً الدلالات القديمة،

---

(1) ينظر: مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة في فرنسا، أ. بنرويي، 77-76/2.

(2) ينظر: المصدر السابق، ص326-327.

(3) فن الشعر، د. إحسان عباس، ص29.

(4) ينظر: Cassirer, E. Au Essay on man, p. 198-199.

(5) الشعر والصوفية، كولن ولسن، ص66.

(6) موجز تاريخ الأدب الإنكليزي، إيغور إيفانز، ص49، وقد تأثر "بنظرية العلاقات للمتصوف السويدي سويد نبرج".

(7) موجز تأريخ الأدب الإنكليزي، إيغور إيفانز، ص49-50.

(8) تاريخ الأدب الفرنسي، لانسون، 401/2-402.

(9) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، د. محمد فتوح أحمد، ص74.

وقد يتأصل التصوف في الشاعر بصورة غريبة، فيحمل نفسه على رياضات خاصة تتخذ من الترحال مجلى لها.

ومثل مالارميه في هذا النزوع الشاعر الألماني رينو ماريا رلكة (1875–1926) الذي استسلم للحلم الصوفي، فزار مصر في عشرية القرن الحالي، فهي الأرض التي عانقها "سر الموت منذ ستة آلاف سنة، والتي وجد فيها نذر النفس للفقر، أول محاولة للوفاء به لدى آباء الصحراء الرهبان"[1]، ثم ليستمتع بالديار التي لعبت الملائكة في تكوين دينها "دوراً رئيسياً"[2]، ألم يكن هو شاعر الفقر والموت والملائكة! فلا غرابة إذا جاء فنه "كائنات ملموسة وواقعية"[3] تنبع قيمتها الفنية من ثراء عالمه الخاص ووحدته، متوسلاً بالشكل الأكثر قدرة على إبداع ذلك العالم، ولأنها أعمال فنية أصيلة، فقد عبرت بحق "عن رؤيات صوفية للعالم"[4] مما أكسبها صفة الخلود والتجدد.

لقد كانت أصالة رلكه واضحة في التضايف الفكري . الصوفي الذي أسس عليه الشعر، منطلقاً في ذلك من إحساسه "بوحدة وجود صوفية تنتظم كل شيء في الكون"[5] وبذلك قدم مثالاً شاخصاً "على مبلغ الجهد الذي ينفقه المرء ليكون شاعراً"[6].

ويتناول الفيلسوف الألماني شلنج (1775–1854) في فلسفته، موضوعة الحدس الفني، فعن طريق هذا الحدس، يستطيع الإنسان أن يسمو إلى العلو ليتحقق المطلق تدريجياً، لأن "الفن هو الطريقة الوحيدة التي تشهد بما تعجز الفلسفة عن التعبير عنه، أي باللاشعور في العمل وفي الصنعة"[7]. وفي الفن تتضايف الطبيعة والفكر في وحدة تامة، وعن طريق الفن يزول التناقض في الوجود لذلك كان الفن "المثل الأعلى عند الفيلسوف"[8]، بل إنه إكمال للفلسفة كما ترى المثالية الألمانية[9].

ويرى هنري برجسون (1859–1941) أن "غاية الفنون بما فيها الشعر هي أن تجابهنا بالحقيقة وجهاً لوجه"[10]. ولذا فإن عمل الشاعر في إبداعه، لا يقل عن عمل الفيلسوف في بحثه عن الحقيقة[11]. وقد انطلق برجسون في رؤياه هذه من إيمانه بالعقائد الميتافيزيقية واحتفاله بالتصوف المسيحي، فالتصوف "يوفر لنا الوسيلة لتناول مسألة وجود الله وطبيعته، على نحو تجريبي"[12].

❒❒❒

(1) في الشعر الأوربي المعاصر، عبد الرحمن بدوي، ص1.

(2) المكان نفسه.

(3) ينظر: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مقالة: المادية الجدلية وتاريخ الأدب لوسيان غولدمان، ص25.

(4) ينظر: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، لوسيان غولدمان، ص25.

(5) فن الشعر، د. إحسان عباس، ص77.

(6) المكان نفسه.

(7) نقلاً عن: تاريخ الفلسفة الحديثة، يوسف كرم، ص272.

(8) المكان نفسه.

(9) ينظر: Cassirer, E. An Essay on Man, p.198

(10) الشعر والتأمل، روستريغور هاملتون، ص157.

(11) ... نفسه، ص183.

(12) ... الحديثة، يوسف كرم، ص448.

– غاية الفنون بما فيها الشعر هي أن تجابهنا بالحقيقة وجهاً لوجه.

في سيمياء النص القديم
قراءة
في طوق الحمامة لابن حزم

د.نعمان بوقرة - الجزائر

تقديم:

لقد تعددت الدراسات الحديثة في الغرب والشرق حول مفهوم السيميائية كمنهج في تحليل النصوص وتأويلها، وتعددت أدوات هذا المنهج بحسب اختلاف الباحثين وانتماءاتهم المدرسية. ولما كنا مسبوقين جداً إلى التعريف بهذا المنهج، فإننا اخترنا أن تتنزل مداخلتنا المقتضبة ضمن سياق الدراسات التطبيقية، التي تنتخب نصوصاً تراثية لتعيد قراءتها وفق مناهج حديثة دون أن تسلخها عن سياقها التاريخي من منطلق خضوع النصوص التراثية إلى نوعين من الأدلة في سياق قراءتها، فبينما تمثل

– تعددت الدراسات الحديثة في الغرب والشرق حول مفهوم السيميائية كمنهج في تحليل النصوص وتأويلها، وتعددت أوراق هذا المنهج بحسب اختلاف الباحثين وانتماءاتهم المدرسية.

الأدلة اللسانية المرتبطة بالنص المنتج الفرع الأول، تمثل الأدلة غير اللسانية النوع الثاني، والمقصود بذلك القرائن الحافة بالنص التراثي بوصفه بنية لسانية تمثل نظاماً علامياً يخدم إيصال أفكارنا بأن توحي اللغة للأذهان بصور الأشياء المفهومة التي تتشكل في أذهاننا. فالكلمة– على حد تعبير بيار جيرو– لا تنقل الشيء، بل صورته(1)، ووظيفة المتلقي أن يفكك اللغة بكسر نسج نظامها الترميزي ليصل إلى المعاني العميقة(2). ولما كان الأمر يتجاوز حدود الوصف السطحي للنصوص إلى الكشف عن النصوص إلى الكشف عن الظروف النفسية والبنية الاجتماعية المتحكمة في إنتاجية النصوص ذاتها، مما يفضي إلى تعدد في القراءات يتسنى لنا التعبير عن التعدد القرائي بلفظة سيميائيات للتأكيد على أن النص التراثي كغيره يتضمن دلائل متعددة لا بسبب دلالات الرمز، بل بسبب اختلاف القراء تحت تأثير ظروف وأهواء معرفية متباينة.

لقد وقع اختيارنا على نص تراثي، فنحن أمة تراثية الروح، يمتد من ورائنا تراث طويل عبر الزمن، ولم يزل يمتد فينا(3)، ونحن كما قال الإمام الشافعي أمة السند، غير أن السند غير الاستناد... وإسناد القول وإرجاعه لأصله ومصدره، وإنما يكون من باب التوثيق ولا يجوز من بعد ذلك الاستناد والركون كلية إليه والعيش في كهوفه، والسؤال الذي نطرحه ما الذي يمكن أن يفعله النص التراثي فينا، وفي حاضرنا من المؤكد أن لا حرية فيه تجعله يفعل فينا، وإنما فعله في ذواتنا بوعي القائل والمتلقي الذي يجعل النص ذخيرة له لا كهفاً له(4). وعلى هذا الأساس، وقع اختيارنا على أحد أروع ما خلفته

حضارتنا في المجال الأدبي في الأندلس، ممثلاً في رسالة طوق الحمامة لابن حزم الأندلسي.

يمتاز هذا النص بطوله، وذلك يفيدنا في تقديم إمكانات متعددة لقراءات كثيرة، كما يجعلنا أكثر تمكناً من الغوص في خبايا النفس الإنسانية. وهذا النص متعدد الفقرات، تتعادل فيما بينها أحياناً، ويطول بعضها على البعض أحياناً أخرى، لكن لا يبدو ذلك مضراً بدلالات النص؛ فقد وردت أحداثه وفق ترتيب زمني مقبول يشبه إلى حد بعيد بنية السرد في معقولية الزمن. فالمحب يعشق محبوبته، ولا يصل إلى درجة الهوى المتجرد إلا عبر مراحل تمثل في النص علامات الحب في سياق الزمن، ومن ناحية أخرى يرتكز هذا النص على مادة مأثورة متناقلة شفاهياً تمثل ذخيرة مشتركة من المعرفة حول الحب وأحوال المحبين، ليس فقط في الأندلس بل في المشرق كذلك(5).

وقد اجتهد صاحبه في الترفع عن الانغماس في الرذيلة الشرقية من الاستشهادات التي لا تنتهي أو الاستعراض الواعي لمنمقات المؤلف في النحو البلاغة، وهذا ما أضفى على الرسالة خصوصية وتميزاً بين جميع الأعمال التي ناقشت الموضوع في الشرق والغرب(6).

-سيمياء التضاد في طوق الحمامة:

إن لظاهرة التضاد وجوداً مكثفاً في الرسالة في شكل مقابلات تكاد تكون متواترة بين علامات الحب وأضدادها في درجات البعد. ولم يكن الحضور بداعي التكلف الجمالي من قبل الكاتب بقصد إظهار مهارته في قلب المعاني، ولكن طبيعة الموضوع تقوم على الأحاسيس النبيلة ولا تظهر قيمة هذه الأحاسيس إلا بمعارضتها بالأحاسيس المعاكسة على مرآة التضاد، وهذا يدفعنا إلى القول بأن لظاهرة التضاد دلالة سيميائية، من حيث كونها تثير حركة ديناميكية في السياق النصي المدروس، وتجعل تفاعل المعاني والأخيلة والأحداث والشخصيات محققاً في جوهر واحد يمثله المعنى الرنين للرسالة، مما يسمح بإعادة ترتيب بنية النص وجعله أكثر تكاملاً وانسجاماً.

والحق أن هناك أنواعاً عديدة من التضاد، منها ما هو قائم على اعتبار جنسي بين الذكورة والأنوثة، ومنها ما هو قائم على تفارق الأشياء والصفات فيما بينها، وثالثها يقوم على تباين الطبقات الاجتماعية التي عاين من خلالها الكاتب عاطفة الحب.

- هناك أنواع عديدة من التضاد، منها ما هو قائم على اعتبار جنسي بين الذكورة والأنوثة، ومنها ما هو قائم على تفارق الأشياء والصفات فيما بينها، وثالثها يقوم على تباين الطبقات الاجتماعية التي عاين من خلالها الكاتب عاطفة الحب.

أ-التضاد الجنسي (الذكورة ≠ الأنوثة):

فرضت طبيعة الموضوع أن يشيع هذا النوع من التضاد في مستوى السطح والعمق منذ البداية، حين يقول الكاتب في سياق التعريف بالحب: «وقد أحب من الخلفاء المهديين والأئمة الراشدين كثير منهم بأندلسنا عبد الرحمن بن معاوية لدعجاء، وعبد الرحمن بن الحكم وشغفه بطروب، ومحمد بن عبد الرحمن وأمره مع غزلان، والحكم بن المستنصر مع الملكة صبح "Aurora"»(7). ففي هذه الفقرة المجتزأة عدة مظاهر من التضاد، أولها أن هؤلاء الأمراء رجال والأميرات المذكورات نسوة، من جهة ثانية المحبون ميسورون من أهل النفوذ ومحبوبات أميرات وإن كن في الغالب منحدرات من أصول أجنبية (ملك يمني/ جوار).

ب-التضاد الطبقي ودلالته:

من صور التضاد في الرسالة انتماء المحبوبة إلى طبقة بسيطة اجتماعياً، وانتماء الرجل (المحب) إلى طبقة أرستقراطية (حاكمة)، فهذا المظفر عبد الملك بن أبي عامر يحمله حبه لواجد بنت رجل من الجنانين إلى أن يتزوج

- الكاتب لم يكن جريئاً بما فيه الكفاية ليفصح أمام سلطان الحقيقة بما كان يدور في دور الأمراء، كما أنه لم يطرق أبواب الحرائر المتمنعات ولو

بها(8)، وهذا منصور بن نزار الفاطمي ادعى الألوهية بسبب جارية هام بها حباً، ولقد كان في التضاد الطبقي تباين غريب أدى إلى وقوع المستحيل:

أمير (محب)   الحب الشديد   الجارية (المحبوبة)

(الحاكم بأمر الله ت 411)

↓

النتيجة   ادعاء الألوهية

والكاتب عبر أجزاء الرسالة يوزع أبداً الحكايات المتعلقة بالحب وألوانه وآفاته على جنسين متضادين ومتكاملين هما الرجل والمرأة، ولا نكاد نعثر على مواجهة عاطفية بين رجل وآخر إلا في بعض أخبار الغلمان، وهذا يشكل موضوعاً آخر له حيثياته وسياقه الخاص.

وبالنسبة لذكر المرأة في النص ليس فقط لأنها شريك للرجل في هذه العاطفة الوجودية بل لها حضور إغرائي في النص، خاصة حين يتجاسر الكاتب على وصف بعض مجالس الأمراء وما يقع فيها من لهو ميوعة. كما نسجل حضورها كعالمة أو أديبة لها دورها في المجتمع الأندلسي.

ج-التضاد الشيئي:

إذا انتقلنا إلى هذا النوع الذي نقصد به إبراز التباين العلامي للأشياء على حد تعبير السيميائيين، فإن أمثلة لا حصر لها في النص تكشف لنا عن ضروب من الاختلافات بين الموجودات، مثل ما تتضمنه التراكيب التالية:

-يسلخ نصفاً ← يترك نصفاً على حاله(9)

-تلد نصفاً بهما ← ونصفاً غراً

-ابن أسود ← لأبيضين (الأب/ الأم)

-المرأة في الظاهر ← خطاب المعقول الباطن

-التكافؤ في المحبة ← الاختلاف الشديد بين الجنسين

يمكن اعتبار الحالة الأولى سبباً للحالة الثانية، واعتبار الثانية علامة على الأولى، يقول واصفاً هذا التعارض المبني على التضاد: «فنجد المحبين إذا تكافيا في المحبة وتأكدت بينهما تأكداً شديداً كثرتها جرهما بغي معنى وتضادهما في القول تعمدا، وخروج بعضهما على بعض في كل يسر من الأمور وتبع كل منهما لفظة تقع من صاحبه وتأولهما على غير معناها كل هذه تجربة ليبدو ما يعتقده كل واحد منهما في صاحبه»(10). فهناك إذن سلسلة من العلامات على التكافؤ في الأحاسيس تظهر منافية للشعور الحقيقي، ولكن لها دلالة أعمق فهي تعبر عن صدق المحبة.

وهناك نماذج أخرى كثيرة، يمكن أن تشكل جدولاً علامياً يتكون من أدلة سيميائية، منها(11):

-الوحدة

-الأنس بالانفراد

-تحول الجسم بلا علة(12)

-السهر ورعي الكواكب

-القلق والزفير والتأوه

-البكاء

-الاستكانة لجفاء المحبوب(13).

ما علة النصر في الأعداء نعرفها

وعلة الضر منهم إذ يضرونا

الحب داء عياء

وفيـه دواء منـه علـى قدر المعانـاة(14)

ولقد علمت فتى من بعض معارفي قد وجل فـي الحـب، وتـورط فـي حبائلـه، وأضـر بـه الوجد وأنصفه الدنف.

... وسقام ملتذ وعلة مشتهاة ولا يود سليمها البرء ولا يتمنى

يزين للمرء ما كان يأنف منه ويسهل عليه ما كان يصعب عنده حتى يحيل الطبائع المركبة والجبلة الخلوقة(15).

إن التبـاين الحاصـل هنـا لا يقـوم بـين شـيء وآخر، بل بين عدة أشياء يزيح التالي فيها السابق في اتجاهين متضادين.

وفـي الفقرة التاليـة مـن الرسـالة صـور أخـرى للتضـاد تمثل علامات للحب أو نقل نتائج الوقوع في شراكه، نورد منها:

كم بخيل جاد ← وتفل تزين

وقطوب تطلق ← فقير تجمل

وجبان تشجع ← وذي سن تفتى

وغليظ الطبع تظرف← وناسك تفتك

وجاهل تأدب ← ومصون تهتك

-الحمامة / الطوق علامات سيميائية:

أما صورة الحمامة، فقد أضحت رمزاً متعدد الدلالات اتخذها ابن حزم بؤرة لإشعاعات إيحائية لا تحد، إذ لـيس مـن المقصـود حينما وظـف هـذا الرمز الحديث عن الحمامة ذاتها، وإنما لكونها في حالتهـا وهـي مطوقـة بقيـد مماثلـة لقلـب العاشـق الولهـان الـذي يسقط صـريعاً أمـام سلطة الحبيـب المتـأني، ولا نكـون مبـالغين إذا قلنا أن ... طوق الحمامة رمز لعواطف إنسا... شـعر بهـا الكاتـب وأراد إبلاغهـا، أخرى شفرة مستوعبة لرموز المراسلة كلها عنون بهـا الكاتـب رسـالته لتـوحي بجوهـا وتشـير إلـى موضوعها(16). ألا يمكن اعتبار صورة الحمامة المطوقـة معـادلاً موضـوعياً لمـا يشـعر بـه الكاتب ولـم يسـتطع البـوح بـه بـالرغم مـن تمـرد مضـمون النص في عمومـه علـى مجموع العادات والتقاليد السائدة فـي الحضـارة الإسلامية؛ إذ أن الكاتب لـم يكـن جريئـاً بمـا فيـه الكفايـة ليفصـح أمـام سـلطان الحقيقة بما كان يدور في دور الأمراء، كما أنـه لم يطرق أبواب الحرائر المتمنعات ولو أنه أشار إلى بعض الأحداث.

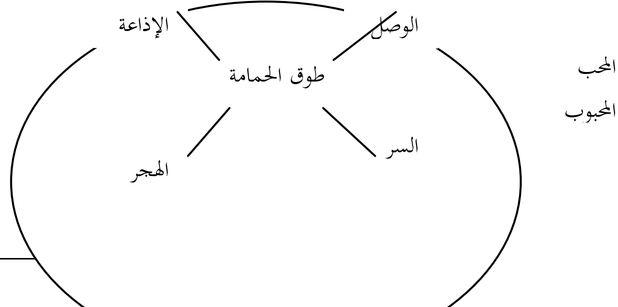
– يعتقد الكثير أن الحديث عن عاطفة الحب في الأعمال الأدبية لا مبرر له سوى إثارة الغرائز، خصوصاً إذا صدر هذا الأمر من أديب ذائع الشهرة.

لقـد اتخـذ ابــن حــزم مــن هــذا المعــادل الموضـوعي– فـي نظرنـا– رمـزاً ليسـكب أحزانـه وشعوره بمرارة الفراق في أسلوب غير مباشر، سرد فيه أخبار المحبين، وقد كان واحداً منهم(17). لقد حـاول مـن خـلال رمـز الحمامـة أن يخلـق ذاكـرة ثانيـة للصـورة إلـى جانـب ذاكرتهـا الأولـى، مليئـة بالوداعـة والعفـاف والألفـة والنـواح الشـجي الـذي طالما ارتبط بطائر الحمام(18). وبالتالي سيكون هـذا العنـوان نقطـة ارتكـاز فـي الرسـالة بتداعياتـه عبر الفضـاء النصـي، والقلب النابض المعبر عن الحب الذي ينتصر على الكراهية والجفاء.

– يمكن أن تكون الحمامة في علاقتها بالطوق رمزاً للعلاقة الخفية بين الجمال والحب، والتمييز والطاعة، وهذه صفة هامة في علاقة المحب بمحبوبته.

وإذا كـان رمـز الحمامـة المطوقـة يمثل نقطـة مركزيـة فـي الدائرة، فإن لهذه الأخيرة أبعاداً تحدد برموز أخرى توضحها الترسيمة التالية:

وعلى صعيد آخر يكون اعتبار هذه الرموز المنتجة أدلة على منتجها الفعلي (الإنسان) الذي



الحياة العاطفية

يبدعها ثم يستهلكها من خلال استعمالها كدلائل على أحاسيسه، فالمحب يستغل هذه الوسائل للوصول إلى قلب محبوبته مهما كلفه الثمن(19).

ويمكن أن تكون هذه الحمامة في علاقتها بالطوق رمزاً للعلاقة الخفية بين الجمال والحب، والتميز والطاعة، وهذه صفة هامة في علاقة المحب بمحبوبته، ولعل الثعالبي كان مصيباً حين قال: «طوق الحمامة يضرب مثلاً لما يلزم ولا يبرح ويقيم ويستديم»(20).

-الحب علامة على الإصلاح:

إن في هذه الرسالة دلالة على هاجس التعليم والإصلاح، وهي لأجل ذلك ألفت، وفي إطارها سرد الكاتب أخباراً كثيرة قد يكون بعضها متخيلاً بهدف اتخاذ هذه الرسالة إطاراً تفسر فيه بعض السلوكات الاجتماعية والثقافية والسياسية في بلاد الأندلس، ولا نكون مبالغين إذا قلنا بأن الكاتب كثيراً ما ينصب شراكات للقارئ تجعله ينساق وراء عواطف الحب الجارفة، ولكنه لا يلبث أن يتحدث عن العفة والدعوة إلى ترك المعصية والفحش(21). وهذا هو التعليم الذي يتهدى بنور العقل وسلطة التنزيل، وفي هذا السياق فقط يمكن أن نربط بين سطور الرسالة صورتين متناقضتين تمثل الأولى الحب بوصفه ميوعة وقلة حزم وانصراف عن الجادة وكونه لهواً لا يليق بمقامات الرجال، وبين الحب كعاطفة نبيلة متأصلة في النفس الإنسانية قوامها العقل والخلق الفاضل الذي يمنع من الانزلاق نحو المعصية. والأكيد من هذا كله أن لهذه الرسالة بعداً ذريعياً إذا انطلقنا من الوظيفة البرغماتية للنصوص الإبداعية بوصفها أبنية لغوية دالة ذات تاثير على القارئ أو السامع.

-العفة علامة سيميائية ذات دلالة اجتماعية:

تتردد الإشارات المكررة من قبل صاحب النص للعفة في الحب، ويفسر آسين بلاثيوس ذلك بكونه نتاج نوازع زهدية في المجتمع الإسلامي، ووجودها بهذه الكثافة في سياقات مختلفة في الرسالة يفصح عما تختزنه نفوس أبناء الحضارة الإسلامية التي إليها ينتسب كاتبنا من مثالية طالما أنكرها الكثيرون عليهم وحصروها في الثقافة المسيحية خاصة(22). وتظهر العفة كعلامة لها دلالة خاصة حين تشير إلى وضعية النساء المرتبطات بواجبات اجتماعية تلهيهن عن المغازلة والترف، أما الأرستقراطيات والجواري فهن الأكثر عرضة للعلاقات العاطفية سواء في السر أم في العلن، والدليل على ذلك أن التجارب التي نقلها ابن حزم في بطاقاته الوصفية والسردية استخلصها من تربيته في حجور النساء داخل القصور ومن وراء الستر المسدلة.

-شعرية الحدث:

إن الراوي- هذا الصوت، كي لا أقول هذه الشخصية الخبيرة بأحوال الناس- يحكي لنا أو يتركنا نشاهد الحدث كما شاهده هو وعاينه أو كما نقله له غيره ممن يثق بخبره. فمرة تتطابق شخصية الراوي مع الشخصية الفاعلة (البطل في هذه المغامرات العاطفية- إن صح هذا التعبير- التي يمتزج فيها الحدث بالشخصيات بين الحقيقة والخيال). ويمكن أن نقول أيضاً بأن سلسلة البطاقات التي تصف علاقة الرجل بالمرأة وتطوق هذه العلاقة بالحب توظيف للذاكرة الجماعية الأندلسية في ذلك الزمن. إن هذه الرسالة بما تحمله من أحداث محكية على لسان ابن حزم تظهر حركية سردية متولدة من تمازج شخصيات متعددة بحدث واحد هو العاطفة النبيلة (الحب)،

وهذا ما يحقق ما يعرف بشعرية الحدث(23).

-شعرية الجسد والمرأة:

يعتقد الكثير أن الحديث عن عاطفة الحب في الأعمال الأدبية لا مبرر له سوى إثارة الغرائز، خصوصاً إذا صدر هذا الأمر من أديب ذائع الشهرة. وفي ثقافتنا العربية الإسلامية لا يرتبط الحديث عن هذا الموضوع إلا بأشخاص عرفوا بعربدتهم وخروجهم عن جادة الطريق. أما وأن يؤلف فيه عالم من أعظم علماء الإسلام شغل بفكره ومذهبه حيزاً كبيراً في المعرفة الإسلامية، فذلك أمر غريب جداً، والذي يزيد القضية تعقيداً حديثه عن أشياء محظورة مرتبطة بعالم المرأة ومفاتن جسدها، وكيف تثير بذلك الرجل في لوحات فيها من الإثارة ما يعتبره الكثير خدشاً للحياء(24).

أما بالنسبة لتوظيف المرأة في النص، فلأنها ترتبط سيميائياً بالحياة، فهي التي تقدم الأحاسيس المرهفة، وهي بعد ذلك الأم التي تلد، وبالتالي يمكن أن نمثل للعلاقة بينها وبين قسيمها الرجل بجدولين مترابطين:

الرجل ⟶

الحب

المرأة ⟵

وهما ضروريان في هذه الرسالة ولا يتم أحدهما بغياب الآخر. وفي هذا السياق يؤكد ابن حزم على أن العلة في الحب الحقيقي ليست للصورة الحسية، وإن كان للتصاوير المتقنة توصيل عجيب بين أجزاء النف... فالجمال الجسدي قد يكون طريق... أن النفس بعد ذلك تكون تواقة... وإلا سقط المحب في الشهوة... تمثل إلا نوعاً من الإشباع الغر... ذلك قد تصبح الأعضاء الحس...

- *تتكشف وظيفة الرسالة في توظيف الحياة الاجتماعية والقيم الثقافية والفنية السائدة في بلاد الأندلس.*

النفوس ومؤدية لها، ومثال ذلك ما يرويه في إحدى مسروداته: «وأن للوصل المختلس الذي يختال به الرقباء ويتحفظ به من الحظر مثل الضحك المستور والنحنحة وجولان الأيدي والضغط بالأجانب والقرص باليد والرجل لموقعاً في النفس شهياً»(26). وهنا يلتقي المفكر الفرنسي ستندال مع ابن حزم الذي سبقه بثمانية قرون في تأكيد علاقة الجمال بميلاد الحب(27).

-شعرية الخطاب الأدبي:

إن هذه الرسالة بوصفها خطاباً أدبياً متعدد المستويات صالحة لأن تكون فضاء رحباً تمارس فيه عملية البحث عن شعريته التي تميزه عن سائر الخطابات الأخرى من جهة، وتجعله يتقاطع مع نصوص أخرى، كما أن شعرية هذا الخطاب الذي تمظهر في شكل رسالة تنقل القارئ إلى الدلالات العميقة من خلال محاولة انغماسه وتلبسه بأحاسيس المحبين وعواطفهم وبسلوكاتهم الغريزية– كما فعل ابن حزم– وكلما حاولنا تفكيك البنية النصية لهذه الرسالة من خلال ما تدل عليه الألفاظ والصور والأخيلة والأساليب والأحداث والشخصيات والرموز والأمثال، كلما تكشفت لنا وظيفة هذه الرسالة في توظيف الحياة الاجتماعية والقيم الثقافية والفنية السائدة في بلاد الأندلس. لقد مضى الكاتب بكل جرأة موضوعه منتهكاً أستار الممنوع وباح بأسرار كثيرة شاقاً الصدفة المخفية لجوهر هذه الحقيقة على حد تعبير الجرجاني(28).

لقد لفت نظرنا في هذه الرسالة في مواضع ...تب من ضمير "هو" الغائب إلى ...ي هذا اتحاد وحلول في كيان ...لتالي من تجربة غيره ليفضح ...، بل ليفضح تجارب الآخرين في ...ربما– ظاهرة طبيعية في عصر ...ن أن نقول أن ما تحمله هذه

- *هذه الرسالة بوصفها خطاباً أدبياً متعدد المستويات، صالحة لأن تكون فضاءً رحباً تمارس فيه عملية البحث عن شعريته التي تميزه عن سائر الخطابات الأخرى من جهة، وتجعله يتقاطع مع نصوص أخرى.*

الرسالة من شحنات دلالية ذات قيمة سيميائية من خلال عدولها عن العموم إلى الخصوص الذي يمثل المعاناة الشخصية في ذاتها وفي علاقتها مع الآخر، بل معاناة جيل بأكمله.

هناك نقطة لا بد أن يشار إليها بخصوص تقاطع هذا العمل الإبداعي بوصفه نصاً مع مجموعة من النصوص الأخرى في تراثنا، وهذا ما يدفع بالقارئ في العملية التأويلية إلى ضرورة الرجوع إلى هذه النصوص التي ساهمت بشكل أو بآخر في خلق الرسالة، بالرغم من تميزها. وعلى حد تعبير فاضل ثامر يكون دور القارئ- هنا- حاسماً، إذ هو الذي يتكشف النص الغائب ويستحضره داخل النص الحاضر أو المقروء(29)، وهو الذي يقوم بدور الربط بينهما.

-علامات الحب بين المنظور الدلالي والوظيفة السردية:

في قصص العشاق والمحبين في الرسالة الموسومة بطوق الحمامة، نرى أيضاً مغامرات وحيل يبتدعها العشاق ويرويها ابن حزم عنهم لتدبير لقاءات مع أحبتهم في غياب الرقباء، نختار من ذلك الحكاية التالية، يقول: «إني لأعلم فتى وجارية كان يكلف كل واحد منهما بصاحبه، فكانا يضطجعان إذا حضرهما أحد وبينهما المسند العظيم من المساند الموضوعة عند ظهور الرؤساء على الفرش، ويلتقي رأساهما وراء المسند ويقبل كل واحد منهما صاحبه ولا يريان وكأنهما إنما يتمددان من الكلل، ولقد كانا بلغا من تكافيهما في المودة أمراً عظيماً»(30).

إن هذا البناء السردي يقوم دائماً على

المغامرة (محاولة الوصول إلى المحبوبة)

المطاردة

الحيلة (المساعدة) ← عائق

مؤقت (في الرسالة: الواشي)

النجاة ثم الانتصار

وفي نماذج أخرى، يقوم المساعد (الرسول) بنقل الوصال بين الطرفين، ولا بد أن يكون ممن يؤمن جانبه حتى لا يفضح أمر المعشوقة أو يتحول السفير نفسه إلى غادر، وهو ما أكد عليه صاحب الرسالة(31).

ويحدث الوصال أحياناً أخرى، في حضور الملأ وبدون أن يشعر واحد منهم، فقد روى لنا ذلك عن أحد أصحابه الذي تمشى في البساتين بقرطبة مع محبوبته وأهلها إلى أن غيمت السماء وأقبل الغيث، فلم يكن بالحضرة من الغطاء ما يكفي، قال فأمر عمي ببعض الأغطية، فألقى على وأمرها بالاكتنان معي فظن بما شئت من التمكن على أعين الملأ وهم لا يشعرون، قال: فوالله ما نسيت ذلك اليوم أبداً(32).

وعلى صعيد آخر، يمكن أن نقدم تأويلاً لما رواه في هذه الرسالة المتماسكة من حيث موضوعها ووظيفتها من أحداث تلخص أخبار المحبين دون التركيز على الشخصيات نفسها، فبعضها مذكور عرضاً وبعضها احتفظ الكاتب باسمه ولم يذعه لأسباب اجتماعية، ونرى أن الرسالة قد ركزت في مجملها على العواطف والعلاقات التي نعتبرها وظائف في السابق العام للنص تشترك فيها هذه الشخصيات، بغض النظر عن صفاتها، كما يمكن اعتبار هذه الوظائف أفعالاً نلخصها في(33):

1-فعل المحب (البطل)

} ← وظيفة الحب

2-فعل المحبوبة

3-فعل الظهير ← المساعد

4-فعل الشرير ← الواشي

أو لنقل شاب يحب امرأة ← امرأة بارهة تبادله الحب

مساعد من الإخوان أو الأصدقاء

ولنضرب مثالاً بالقصة التي رواها في باب الموت(34):

محب 1

مطاردة المحبوبة ← محبوبة

محب 2 الوجد

الاستعانة بالإخوان ← الاستعانة بالملك

الإشراف على الموت ← ظهور الظهير (الملك) بفكرة

اختبار المحبين بالموت ← إقدام الأول

← إحجام الثاني

الهوامش والإحالات:

(1)-بيير جيرو، علم الدلالة، ترجمة أنطوان أبي زيد، بيروت باريس، ط1، 1986، ص 38.

(2)-يمنى العيد، في القول الشعري، مجلة مواقف، عدد 50، ص 80. يمكن العودة إلى مقال عبد الله حمادي، تأمل في الخطاب الشعري المعاصر، مجلة علامات في النقد الأدبي، مجلد 4، جزء 14، النادي الأدبي، جدة، 1994، ص 36 للاطلاع على مفهوم علم العلامات من زاوية أنطولوجية براغماتية.

(3)-سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1997، انظر تمييزه بين التراث والنص، ص 47، وتوسيع مدار اختصاص السرديات النصية، ص 223.

(4)-د.يوسف زيدان، الانتقال بالتراث من النص إلى الخطاب، ملتقى المخطوطات، القاهرة، ص 30.

(5)-لويس أنيتاجغن، نظرية الحب الدنيوي عند العرب، ترجمة رفعت إسلام، مجلة فصول، مجلد 12، عدد 30، 1993، ص 134.

(6)-عبد الكريم خليفة، ابن حزم الأندلسي حياته وأدبه، دار العربية، بيروت (د.ت)، ص 188. يختلف الدارسون حول طبيعة هذه الرسالة: هل هي رسالة أدبية تمثل سيرة ذاتية مبنية على فرضية التعويل على التجارب الشخصية لوصف أحوال المحبين؟ أم هي مجرد رسالة تعليمية في النصح والإرشاد؟ انظر صالح مغيض الغامدي، السيرة الذاتية في الأدب العربي القديم، علامات في النقد جدة، ع14، 1994، ص 59. ويذكر إحسان عباس في مقدمة الرسالة أنه كتبها ما بين 417 و418هـ بشاطبة لصديق له من المرية زاره، ثم انقطعت به السبل لظروف الحرب، الرسائل، 216/01.

(7)-الرسائل، 91/1.

(8)-الرسائل، 92/1. انظر ترجمة الحاجب المظفر في البيان المغرب 80/03. ويحكى أن واجدة هذه تزوجت بعد وفاة المظفر الوزير عبد الله بن مسلمة صاحب الزهراء، ثم رئيساً من رؤساء البربر، وفي هذا علامة على جمالها الفائق، وإلا لما تنافس عليها الرجال. انظر ابن عذارى، البيان المغرب، 58/03.

(9)-الرسائل، 99/1.

(10)-الرسائل، 106/1-107.

(11)-المصدر نفسه، 109/1.

(12)-من طريف ما رواه ابن حزم في علاقة الفراسة بعلم السيمياء في سياق موضوع الحب حكايته: «ولقد كنت يوماً بالمرية قاعداً في دكان إسماعيل بن يوف الطيب الإسرائيلي، وكان بصيراً بالفراسة محسناً لها، وكنا في لمة فقال له مجاهد بن الحصين القيسي ما تقول في هذا؟ وأشار إلى رجل منتبذ عنا ناحية اسمه حاتم ويكنى أبا البقاء فنظر إليه ساعة يسيرة، ثم قال: هو رجل عاشق، فقال له: صدقت، فمن أين قلت هذا؟ قال: لبهت مفرط ظاهر على وجهه

فقط دون سائر حركاته، فعلمت أنه عاشق ليس مريضاً». الرسائل، 114/1، و108/01.

(13)–الرسائل، 111/1.

(14)–الرسائل، 100/1.

(15)–يبدو أن هناك نوعاً من البراعة الأدبية فرضها البيان بالمقابلة في هذه الجمل، والمقابلة هنا لا تقوم بين أكثر من ضدين فحسب، بل تتجاوز إلى أكثر من ذلك:

تقابل

المستلذ والعلة ← السقام

الشهوة

السليم

البرء

تقابل

الشيء المزين يسهل ← ما يؤنف منه يصعب

(16)–الرسائل، 105/1.

(17)–أحمد الربيعي، الرمزية في مقدمة القصيدة، النجف 1973، ص 11 وما بعدها.

(18)–تزوج ابن حزم في شبابه نعم، ثم ماتت فحزن عليها حزناً شديداً.

(19)–ديزيرة سقال، من الصورة إلى الصفاء الشعري، ص 43.

(20)–حسين خمري، سلطة الرمز، سيميائية القراءة، قسنطينة، ص 130.

(21)–الثعالبي، ثمار القلوب، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة 1965، ص 465.

(22)–الرسائل، 272/1 و274. وانظر مقدمة طوق الحمامة في الألفة والآلاف، المكتبة الحفصية القاهرة 1975، ص 8 و9.

(23)أنخيل بلنثيا، تاريخ الفكر الأندلسي، ترجمة حسن مؤنس، القاهرة 1955، ص 213 و214.

وانظر أحمد طاهر مكي، دراسات أندلسية، ص 205. ويبدو أن مفهوم العفة عند ابن حزم مبني على موقفه المريب من المرأة وسوء ظنه بها أكثر من الرجل، كيف لا وقد تربى في حجورهن ويعرف من أسرارهن ما لا يعرفه غيره. انظر حميد خميسي، إشكالية الحب في طوق الحمامة، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، عدد 02، 1993، ص 50.

(24)–لقد أشار ابن حزم نفسه في الرسالة إلى أنه اتبع أسلوب الحكاية، يقول: «وسأورد في رسالتي هذه أشعاراً قلتها فيما شاهدته، فلا تنكر أنت ومن رآها علي أني سالك فيها مسلك حاكي الحديث نفسه» 87/1.

(25)–الرسائل، 130/01 و274. لقد أولت الدراسات الحديثة اهتماماً كبيراً لموضوع الجسد في العمل الأدبي، بعد أن همش لاعتبارات أخلاقية، وأضحى معطى ثقافياً متعدد الجوانب، يمكن تفكيك رموزه الحافة، وتعدي وظيفته الإثارة فيه إلى خلق لذة فنية بديلة وفاعلة. انظر جلال الدين سعيد، فاسقة الجسد، دار أمية للنشر، تونس 1993، مقدمة الكتاب، ومجلة المساءلة، اتحاد الكتاب الجزائريين، العدد 01، 1991، ص 137.

(26)–المصدر نفسه، باب الوصل، 188/01. يمكن اعتبار المرأة بحضورها الكثيف علامة سيميائية دالة على انتصار الأنثى الضعيفة على الرجال الراسخين، وبالتالي فهي تمثل سمة ثقافية في المجتمع. انظر عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، ط2، 1997، ص 85.

(28)–ستندال، هذا هو الحب، ترجمة صوفي عبد الله، كتاب الهلال، عدد 327، القاهرة سنة 1978، ص 24.

(29)–أحمد حيدوش، النص الأدبي سيماه وسيمياؤه، ملتقى السيميائية والنص الأدبي، جامعة عنابة، ص 120.

(30)–فاضل ثامر، من سلطة النص إلى سلطة القراءة، مجلة الفكر المعاصر، بيروت، عدد 48/ 49، 1988، ص 92. هذا ما يعرف في علم النص بأسلوب الحوار بين النصوص، أو التداخل النصي، انظر جوليا كريسطيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال المغرب 1991، ط1، ص 78 و79.

معلوم أن هناك تشابهاً موضوعاتياً بين طوق الحمامة وبين نصوص أخرى ممثلة في كتب الزهرة لابن داوود وفردوس الحكمة لعلي بن زين الطبري ورسالة في العشق لابن سينا.

(31)–الرسائل، 186/1. وانظر مجلة فصول، مجلد 12/ 03، سنة 1993، عبد الله السمطي، جماليات الصورة السردية في أخبار الأغاني وحكاياته، ص 116–117.

(32)–الرسائل، 214/1، وفي ذلك يقول الشاعر:

أقمت سفيراً قاصداً في مطالبي

وثقت به جهلاً فصرب بيننا

وحل عرى ودي وأثبت وده

وأبعد علي كل ما كان ممكنا

فصرت شهيداً بعد ما كنت مشهداً

وأصبح ضيفاً بعدما كان ضيفنا

(33)–الرسائل، 189/01.

(34)–كما هو معلوم لا يتمظهر السرد في الأنواع القصصية المعروفة، بل يتعداه إلى أخرى كالنصوص التاريخية والسير الذاتية، والرسائل الأدبية لا تخلو من سرد كما هو الحال في رسالتنا، ذلك أن الكاتب يحاول تقمص الأحداث ليعيشها كواحد ممن صنعوها في الزمان والمكان المحدثين. وعليه، يمكن– في نظري– أن نستلهم بعض مقولات السرديات الحديثة في دراسة النصوص القديمة، وقد سعت مدرسة باريس إلى تعميم أنموذج بروب على كل نوع أدبي قصصي (سردي).

(35)–الرسائل، ص 265/1.

□□□

تعليمية النص الأدبي

وأثرها في الفهم والتذوق

عائشة رماش- الجزائر

هناك شعور عام في الأقطار العربية عامة والجزائر خاصة، بأن طرق التعليم السائدة الآن لم تعد قادرة على مواجهة متغيرات العصر، والإيفاء بصورة كاملة بجميع الحاجات التعليمية للمتعلمين، وأن الضرورة باتت تقضي بتعديلها أو استبدالها.

. طرق التعليم السائدة الآن لم تعد قادرة على مواجهة متغيرات العصر، والإيفاء بصورة كاملة بجميع الحاجات التعليمية للمتعلمين.

لقد تعرضت هذه الأمة وهذا البلد إلى ظروف قاسية، وعاد الإنسان منا إلى نفسه يؤنبها تارة ويشتمها أخرى، وظللنا نبحث في ذاتنا وفي مؤسساتنا عن الأسباب، وتوجه معظم الناس إلى أكثر المؤسسات علاقة بصناعة الإنسان، وهي التربية، وظهرت أصوات بعد كل أزمة أو محنة نواجهها تطالب بإعادة النظر في منهجنا التربوي، وفي قيمنا. ومنذ مدة ليست بالبعيدة كثر الحديث عن قضايا تمس التربية والمدرسة في بلدنا؛ الأمر الذي جعل الكثيرين يكتبون في صفحات الجرائد والمجلات ويناقشون في ندوات وملتقيات مختلف القضايا التي تهم منهجنا التربوي في الحقول التعليمية بكل أطوارها، وجاء هذا الموضوع ليطرح نقطة حساسة ومهمة، وجب تعديلها، وإعادة النظر في مقاييس تدريسها، إلا وهي تعليمية الأدب والنص الأدبي، باعتبار أن النص الأدبي حاضر في جميع الأطوار التعليمية، وأن الضعف الذي شمل مراحل التعليم ككل شمل النص الأدبي.

إن النظام التربوي بصفة عامة، وتدريس الأدب والنص الأدبي بصفة خاصة، يحتاجان إلى إعادة النظر؛ وذلك للمتغيرات المتعددة في العالم المعاصر، والتي أدت إلى انقلاب يكاد يكون تاماً في طرائق معالجة النصوص الأدبية، تصب كلها في بوتقة واحدة هي "كيف نفهم النص الأدبي؟ كيف نحلله؟ كيف نقرأه ظاهراً وباطناً؟ وكيف . من خلال هذا التحليل . نصل إلى اللذة ونحقق مهارات التذوق والفهم" الأمر الذي جعل المهتمين بالآثار الأدبية يقبلون على البحث من مداخل جديدة، بغية تحليل وفهم وتذوق النصوص الأدبية.

ولعل من أهم الدراسات الجديدة التي تناولت النص من زوايا متعددة، ووقفت على خصائصه، بحوث البنيوية والأسلوبية والألسنية والسيميائية، وكلها نظرات فلسفية في النقد الأدبي أدت إلى ظهور أشكال وإجراءات مختلفة في تحليل وفهم وتذوق النصوص.

مع هذا التطور الهائل وهذا الانقلاب الخطير في مجال دراسة النصوص الأدبية، نجد مدارسنا التعليمية بجميع أطوارها ترسف تحت

وطأة تلك الدراسات والتحليلات العقيمة، إن لم نقل المملة، خاصة في مرحلة التعليم الثانوي؛ الأمر الذي يحدث قطيعة بين النص وتفاعل التلميذ معه، فيصبح بالتالي دائم النفور من هذه المادة، وينعدم الفهم والتذوق الجمالي للنصوص الأدبية لديه.

وتقف وراء إعاقة تلاميذ الطور الثانوي عن فهم وتذوق النص الأدبي عوامل وأسباب نجملها فيما يلي:

1ـ الطريقة المتبعة في تحليل النصوص وعدم وعي دارسي النص بالمهارات اللازمة لتحليلها شكلاً ومضموناً فجوهر المشكلة ماثل في ذلك الركام التقليدي التعليمي الذي صار عليه المعلمون والتلاميذ في ممارسة القراءة وتحليل النصوص، من منظور يعتمد على شرح الكلمات التي لا توصل التلميذ إلى المعنى الحقيقي للنص والفهم الصحيح له؛ إذ لا يتجاوز التلميذ هذا المستوى (التعرف على الكلمات وتطبيقها على النص) وبهذا يكون فهمه مفككاً، فلا تنشط لديه عمليات الفهم على الكلية، ويزداد تريثه وحركات الرجع لديه فتكون قراءته بطيئة، لأنه في كل وقت يعود إلى الكلمات للتثبت منها وتمثلها جملة (شكلاً) وتفصيلاً (تهجياً). وبذلك لا يعطي الجمل، ولا الأفكار ولا السياقات حقها، فتعطل عمليات فهمه؛ لأن الأساس تعرف الكلمات وحفظها، في حين لو ركز التلميذ على الجمل والفهم والمعنى لاستطاع بذلك أن ينمي قدرته على التحليل كما ينمي مهارات التذوق لديه، فالقارئ الجيد لا يشغل بالكلمات في ذاتها، لأنها مجرد ناقلات أو معابر أو هي منافذ من خلالها يرى القارئ المعنى.

كما اعتمدت الطريقة على التعريف بأصحاب النصوص وشرح الأفكار (وهو عبارة عن نثر للأبيات الشعرية وإعادة الصياغة للنص النثري)، ثم تحديد الغرض الأساسي للنص (أي تبيان جنسه) ثم دراسة الأفكار (وذلك من حيث الطبيعة، والسهولة، والصعوبة، والعمق والسطحية، والتسلسل والتفكك[1]، ثم دراسة العاطفة من حيث الصدق وعدمه، والتي أصبحت دراستها مثار سخرية في تدريس النصوص. مثلها دراسة الأسلوب الذي يعمد فيه الأستاذ والتلاميذ إلى استخراج الأساليب الإنشائية والخبرية والصور البيانية والمحسنات البديعية مع دراسة الألفاظ والجمل والوزن والقافية ليصل الأستاذ بعد كل هذا إلى إبراز الأحكام والقيم المستمدة من النص والمتعلقة بالبيئة أو بصاحب النص[2]. كل ذلك من دون وعي بالظاهرة اللغوية المكتوبة، لتقرأ في شكلها الذي هو حصاد تفاعلات لغوية وعقلية كثيرة متشابكة لا تكشف عنه تلك الدراسات العقيمة التي تعمد على تقزيم النص الأدبي وتمزيقه وإخضاعه لطريقة واحدة جاهزة وروتينية في التحليل، حتى أصبحت كل النصوص في ظلها متشابهة من حيث التحاليل وإطلاق الأحكام.

إلى جانب هذه الخطوات المتبعة في تدريس النصوص هناك شيء آخر يؤكد لنا عقم هذا المنهج المليء بالمثالب؛ إذ ليس مسموحاً في دراسة النصوص ممارسة النحو، وليست النصوص موجودة إلا في الكتب المقررة، كما أنه ليس متاحاً أثناء دراسة النصوص استخدام كل عمليات اللغة، والمتاح فقط الوعي بالشروح المصنوعة للنصوص من قبل واضعي الكتاب؛

. جوهر المشكلة ماثل في ذلك الركام التقليدي التعليمي الذي سار عليه المعلمون والتلاميذ في ممارسة القراءة وتحليل النصوص.

(1) *راجع صالح مفقودة، تعليمة النص الأدبي في مرحلة التعليم الثانوي، مجلة الميزر، عدد خاص بالملتقى الوطني حول تعليميات العلوم الإنسانية المنعقد بالجزائر أيام 22- 23- 24- ماي عام 2000، ص37.*

(2) *ينظر كتاب: المختار في الأدب والقراءة، السنة الثالثة ثانوي، المعهد التربوي الوطني، الجزائر 1989/ 1990.*

الأمر الذي أدى إلى إحداث فجوة كبيرة بين التلميذ وتفاعله مع النص، لذا نراه ينفر من هذه المادة ويحس بالضجر والملل وهو يحلل نصاً أدبياً إلى درجة أنه قد ينعته وينعت الاختصاص بمختلف النعوت، منها: (الآداب للدواب) . أكرمكم الله .. فلا علاقة بينه وبين النصوص المدروسة، ولا تفاعل معها، فالحس الجمالي يكاد يكون منعدماً في ظل تلك الطرق المتبعة في تدريس النص الأدبي في ثانوياتنا، مما يحول دون وصول التلميذ إلى مستوى فهم النص وتذوقه. هذا المستوى الذي يعتبر من أهم الغايات التي يجب أن تتحقق حتى يتسنى للتلميذ بعد ذلك التفاعل مع النصوص والنظر إليها نظرة جمالية تثير فيه جملة من المشاعر والأحاسيس، لا نظرة واجبات مفروضة عليه.

. الحس الجمالي يكاد يكون منعدماً في ظل تلك الطرق المتبعة في تدريس النص الأدبي في ثانوياتنا، مما يحول دون وصول التلميذ إلى مستوى فهم النص وتذوقه.

2- ميول المتلقي ورغباته وخصائصه:

الميول والرغبات: إن مواقف التلاميذ السلبية تجاه الأدب عامة والنصوص الأدبية خاصة، مرده أساساً إلى عدم رغبة التلميذ في دراسة هذا التخصص والانتماء إليه، فنجده يعاني صراعاً داخلياً بين ما يتوق فعلاً لدراسته والتخصص فيه، وبين واقع دراسته. لذا نجده دائم النفور من مادة النصوص الأدبية التي ينظر إليها في بعض الأحيان نظرة ازدراء واحتقار، فيراها مبعثاً للملل والسأم، مما يؤدي ليس إلى اللاتفاعل بين التلميذ وبين ما يدرسه من نصوص فحسب، بل إلى الفشل في حياته الدراسية ككل.

لكن السؤال المطروح هو: ما هي الأسباب التي أدت إلى ذلك، وآلت بالتلميذ إلى هذا المصير؟

إن السبب الرئيسي . في رأيي . هو سوء التوجيه والطريقة المعمول بها في توجيه تلاميذنا إلى الفروع المختلفة؛ حيث نلاحظ تجاهلاً كبيراً لرغبات التلاميذ وميولاتهم وقدراتهم الحقيقة، إذ التلاميذ المتفوقون عادة يوجهون إلى فروع علمية حتى ولو كانت ميولاتهم ورغباتهم أدبية، والضعفاء من التلاميذ يوجهون إلى الفروع الأدبية التي لا يكن لها التلميذ أية رغبة، ولا يميل إليها حتى مجرد الميل. هذا إضافة إلى عزوف المسؤولين وذوي النفوذ عن توجيه أبنائهم نحو الفروع الأدبية، مقابل توجيه الضعفاء إلى هذه الفروع.

وهنا يأتي عامل آخر مهم، وهو غياب الموجه الواعي داخل الأسرة، وهما عادة الأبوان اللذان يفترض أن يكونا على دراية كبيرة بمستوى ولدهما وميوله وقدراته، وطبيعة المجالات التي يمكن أن ينبغ فيها، وتنمو من خلالها مواهبه وعطاءاته. ولهذا الغياب أسباب منها: الأمية لدى الأبوين، أو بساطة مستوى التعليم لديهما، وانشغالهما بهموم الحياة اليومية، والصراعات داخل الأسرة وما ينشب عنها من حالات التفكك والطلاق.... وغير ذلك من الأسباب الكثيرة التي ليس من مجال هذه الدراسة تقصيها.

ويتفرع عن ذلك عامل آخر وهو انقطاع الصلة بين البيت والمدرسة، وعدم التنسيق بينهما بشكل مستمر هادف، من شأنه أن يفجر طاقات التلميذ، ويضعه على الطريق الصحيح الذي يجمع بين العلم والمتعة والتذوق في تحصيله. حتى إن كثيراً من الآباء لا يكاد يعرف وجهة المدرسة إلا إذا دعي من قبلها لأخذ كشف نقاط ولده، أو عند الضرورة واللزوم في بعض الأحيان.

فكيف والحالة هذه، نطالب أبناءنا التلاميذ بحب الأدب والنصوص الأدبية والتفاعل معها، وفهمها وتذوقها؟

خصائص القارئ: إن قراءة النص وفهمه وتذوقه مرتبط بالدرجة الأولى بالقارئ، وأهم الخصائص التي يتمتع بها، والتي تخول له قراءة النص وفهمه وتحليله، وهي الخصائص نفسها

التي تميزه عن قارئ آخر. "ولا تعني القراءة هنا المعنى الشائع لها الوارد في مناهج التعليم والكتب المدرسية؛ أي إصدار الأصوات طبقاً لمخارج الحروف، ولكن القراءة هنا تعني الفهم، والنص هو موضوع الفهم. إذن قراءة النص تعادل نظرية المعرفة في الفلسفة التقليدية، تحديداً للعلاقة بين الذات والموضوع، فالقراءة هي الذات والنص هو الموضوع"[1].

وقراءة النص بمعنى فهمه تتضمن تفسيره وتأويله، فإذا استعصى الفهم المباشر ألحت الحاجة إلى الفهم اعتماداً على منطق اللغة أو توجه النص (السياق)، أو ضرورة الموقف، أو روح العصر، فإذا ما اصطدم التفسير بمنطق اللغة وقوي توجيه النص وفرضت ضرورة الموقف نفسها وعمت روح العصر ظهرت الحاجة إلى التأويل باعتباره إخراجاً للفظ من معناه "الحقيقي" إلى معنى "مجازي" لشبيهة أو قرينة. أما الشرح فإنه يتضمن كل ذلك: الفهم، التفسير، والتأويل وهذا يتطلب إمكانات وخصائص معينة وسمات ذاتية معينة يتميز بها القارئ وتسهم إلى حد كبير في نجاح عملية القراءة أو رداءتها.

إن القارئ (التلميذ) بخصائصه يسهم في تفسير النص عن طريق مرجعيته المعرفية، واتجاهاته ودافعيته نحوه، وما بين القراءة من فروق ثقافية ونفسية وانفعالية، وهذه كلها أمور يمكن تناولها فيما يلي:

ـ المرجعية، المعرفية لدى التلميذ:

إن الفهم والتذوق عند التلميذ أثناء دراسته نصاً معيناً لا يقوم إلا إذا سبقته معرفة معينة تكون هي المسؤولة عن التمييز بين جودة الفهم ورداءته، فالتلميذ الضعيف الذي يعاني فقراً معرفياً مفككاً وضحلاً يختلف في دراسته للنصوص عن آخر يتمتع بثراء معرفي ومعلومات جيدة متماسكة ومتسقة؛ وهذا يؤدي بالضرورة إلى اختلاف في مستوى الفهم والتذوق، وبهذا يكون الفشل في فهم التلاميذ للنصوص بسبب نقص تلك المعرفة أو انعدامها لدى القارئ.

ولهذا فإن القراءات الموسعة خارج إطار المدرسة تضيف للقارئ معرفة سابقة تساعده في القراءات التعليمية المركزة، وبالتالي الوصول إلى مرحلة الفهم والتذوق.

ـ العوامل النفسية والانفعالية:

"إن القارئ ليس ذهنا فقط، وإنما هو وجدان كذلك، فله دافعية تؤثر في الفهم والتذوق، وله انتباه واهتمام يؤثران في الفهم"[2]. فإذا ما قل اهتمام التلميذ وانتباهه لما بين يديه من نصوص لسبب من الأسباب (كعدم جدية الأستاذ مثلاً، أو إشاعة الفوضى داخل القسم، أو....)، فإن ذلك يؤثر في الفهم وفي مشاركة التلميذ الإيجابية واندماجه في عملية التحليل والدراسة.

وقد أثبتت البحوث أن التلاميذ الذين يقرؤون مواد مكتوبة تثيرهم، ويألفونها وتزيد من دافعيتهم ويتفاعلون معها، يفهمونها ويتذوقونها أكثر مما يفهمون ويتذوقون النصوص التي لا تثيرهم ولا تحفزهم.

ـ العوامل البيئية:

كثيراً ما يقرأ التلاميذ النصوص بشكل سطحي عابر، يكاد يقتصر على قراءة الكلمات والأفكار الأولية التي تدل عليها هذه الكلمات، دون أن ينفذوا بعمق على هذه المعاني وما توحي به من معاني ودلالات. وقد يرجع هذا إلى قصور

ـ النص الأدبي من أكثر المجريات الثقافية تعقداً، وتتضاعف فيه المشقة اللازمة لتحليله وفهمه، ومن ثم لتذوقه.

ـ كثيراً ما يقرأ التلاميذ النصوص بشكل سطحي عابر، يكاد يقتصر على قراءة الكلمات والأفكار الأولية التي تدل عليها هذه الكلمات، دون أن ينفذوا بعمق إلى هذه المعاني.

[1] *حسن حنفي، قراءة النص، مجلة البا... ربيع 1988، ص7.*

[2] *حسن عبد الباري عصر، قضايا في تعليم اللغة العربية ...ب العربي الحديث، الإسكندرية 1999،*

فـي تفكيـرهم أو عجـز فـي ثـروتهم اللغويـة، أو ضـعف عنـدهم فـي الخـوض فـي تفصـيلات مـا قرؤوه، والتلاميذ في هذا مستويات مختلفة تتمثل في المستوى العقلي ثم الخبرات والمعارف السابقة، التـي يرجـع السـبب الرئيسـي فيهـا إلـى الفروقـات البيئية - خاصة منها الثقافية - بين التلاميذ. هذه الأخيرة التي بدورها تؤدي إلى اختلافات جوهرية في طريقة التفكير والتحليل والفهم بالدرجة الأولى، وتبـدو هـذه الفروقـات خاصـة فـي ثـراء القـاموس اللغـوي لـدى بعـض التلاميـذ وفقـره لـدى الـبعض الآخـر. وهـذا راجـع إلـى مسـتوى الأسـرة الثقـافي والاقتصادي والاجتماعي؛ فنجد مثلاً الفارق شاسع بين أسرة فيها الكتب والصحف والمجلات والراديو والتلفاز والكمبيوتر، وأخرى لم تستطع امتلاك إلا واحـداً فقـط مـن تلـك المثريـات الثقافيـة. ويظهـر الفـارق جليـاً فـي أن التلميـذ مـن الأسـرة الأولـى يسـتطيع أن يسـتغل الكثيـر مـن مخزونـه العلمـي والثقـافي، ويتخيـل أمـوراً كثيـرة متعـددة مـن مجـرد قراءة كلمة مرت عليه من قراءاته في أسرته، في حين يقل هذا التخيل وذاك الاستنتاج عند أطفال البيئـات المتوسـطة ثقافيـاً واجتماعيـاً واقتصـادياً. وربمـا يكـون مـن المناسـب أن تعبـر الكلمـات المدرسية وغيرها من مختلف المستويات الثقافية السائدة في البيئات الاجتماعية، حتى يجد التلاميذ من مختلف المستويات ذواتهم فيما يقرؤون[1].

وبهـذا نخلـص إلـى أن لخصـائص القـارئ وميولاتـه ورغباتـه، الـدور المهـم فـي عمليـة الفهـم والتذوق، والأثر الإيجابي في تحقيق التفاعل مع النصوص الأدبية. هذا إلى جانب عامل مهم آخر يساهم بقدر كبير في تحقيق هذا المستوى (الفهم والتـذوق) لـدى التلاميـذ لأنـه محـور الدراسـة وعمادها ألا وهو النص ذاته.

[1] المرجع نفسه، ص155.

النص وخصائصه:

يعد النص مبنى لغوياً يتضمن رسالة أودع مضـمونها فـي شـكل خـاص ذي نظـم وعلاقـات، وهـو بهـذا يعـد قـولاً مزدوجـاً يجـري علـى مسـتوى الشكل، كما يجري على مستوى المضمون، ولهذا فـإن الـنص الأدبـي مـن أكثـر المجريـات الثقافيـة تعقـداً وتتضـاعف فيـه المشـقة اللازمـة لتحليلـه وفهمه، ومن ثمّ لتذوقه[2].

إن مصـطلح الـنص غايـة فـي الغمـوض والتشعب والتعقد، ويختلف معناه بحسب المنظور والموضـوع الـذي يتناولـه، ولهـذا فـإن النصـوص متعـددة "فقـد يكـون الـنص أدبيـاً أو قانونيـاً أو تاريخياً أو دينياً وبالرغم من هذا التعدد فإن هناك قضية مشتركة تجمع بين هذه الأنواع كلها وهي قضية قراءة النص[3].

يشير مصطفى السعدني في كتابه "المدخل اللغوي في نقد الشعر" على أن النص أقوال أو كلمـات مكتوبـة، وهـذا هـو المـتن وسلسـلة بشـرية نقلت تلك الأقوال، أو حررت تلك الكتابات وكل مـا عـدا القـرآن والسـنة، قطعـي الـورود عـن أصحابها، وظني الدلالة في الأغلب الأعم. وفي كل نـص: عبـارة وإشـارة ودلالـة واقتضـاء، وهـي طـرق لفض ظـاهر الـنص للوصـول إلـى فحـواه، ويظهـر أن معنـى أي نـص لـيس سـوى معـان متعددة، منها ما يجيء من العبارة، ومنه ما يكون من الإشارة، ومنه من الدلالة، ومنه ما يكون من الاقتضـاء، وكل هذه المعاني تكون من مدلولات النص دليلاً وحجة على كل معنى منها[4].

[2] *حسن عبد الباري عصر، قضايا في تعليم اللغة العربية وتدريسها، ص292.*

[3] *حسن حنفي، قراءة النص، ص8.*

[4] *مصطفى السعدني، المدخل اللغوي في نقد الشعر، قراءة بنيوية، منشأة المعارف الإسكندرية 1987، ص19/26.*

وقد ينظر إلى النص من زاوية أخرى هي الأدبية وغير الأدبية، وكذلك من حيث علاقة النص بمؤلفه، وعلاقته بقارئه، ومن زاوية شكل النص، قرائي أم كتابي. ونجم عن هذا كله نظريات في استقبال النص، لا في إرساله، حيث يقوم القارئ وينهض ليعطي النص حقه من الدلالة التي قصدها كاتب النص، قدر الطاقة، القارئ هنا مطلوب منه أن يفسر النص وينتج إلى جانبه نصاً جديداً فيما يسمى بإنتاج الدلالة، أو النصوص الموازية، وهنا لابد من قارئ حصيف جاد بينه وبين النص علاقة حب وطيدة وعميقة حتى تأتيه "لذة النص"[1].

من هنا فإن التعليم عندنا منصب على كتب ذات محتوى مطلوب استحضاره وفهمه، إلا أن الفهم قد يكون قطعي الدلالة، وهنا يأتي دور القراءة والقارئ وخصائصه، لتجعل من الصعب سهلاً ومن المعقد يسيراً للفهم.

ويمكن النظر على النص المكتوب على أنه ثلاثة أنواع: هي: النصوص الأدبية، النصوص غير الأدبية، ثم النصوص المتداخلة. على جانب هذه الأنواع هناك أيضاً تعدد المعاني التي تتميز بها النصوص وهي أيضاً ثلاثة: المعاني المنطقية (الإلزامية)، المعاني البيانية (الممتدة)، المعاني البديعية (معاني الحلية). وتتوزع في النصوص غير الأدبية وتتضاءل قيم المعاني البديعية والبيانية، وتكون هذه الأخيرة في أقصى قمتها في النصوص الأدبية، في حين تقل المعاني المنطقية، أما في النصوص المتداخلة المزيج بين هاته وتلك، فتعتمد توزيع المعاني على واقع تلك النصوص وظروفها.

فالنص إذن بتنوعه وتنوع معانيه في حركة دائمة من الانتقالات أو تبادل مواقع دائمة بين المعاني بأنواعها الثلاثة في داخل سياق النص وصولاً إلى المعنى الشامل الكلي[2].

وتفيد هذه النظرية في تحليل النصوص إلى تراكيبها ومعانيها الثلاثة المشار إليها، كما تعمل على تبسيط النص وتسهيله على القارئ، وهي تطلق أساساً من ثلاث نقاط أساسية هي:

أ . طبيعة المعرفة وأنواعها.

ب . تركيب النص الذي يتضمن نوع المعنى، ويعبر عن طبيعة المعرفة.

ج . خصائص القارئ المستهدف.

بعد هذا الطرح، فإن الملاحظ أن المنهج التربوي أهمل هذه الأمور (طبيعة المعرفة، أنواع المعاني، خصائص القارئ . التلميذ .)، وركز على جانب محدد منها هو جانب الكلمات أولاً ثم الجمل، أي عني بالجوانب الكمية على حساب الجوانب الكيفية. ولكي ينجح التلميذ في الوصول إلى فهم النص وتذوقه لابد من مزج هذه الأمور مع بعضها لتساهم كلها في تسهيل النص وتبسيطه وبالتالي تحليله. يضاف إليها الوعي الدقيق بالبنية العميقة للنصوص وسياقاتها وما فيها من نظم، كل ذلك مضموم إليه خصائص القارئ من مختلف الأطوار وفي مختلف الثقافات حتى نيسر عملية التواصل بين التلميذ والمعرفة والنصوص. بهذا نضمن التحصيل الجيد لتلاميذنا خاصة إذا راعينا الاختلاف في المستويات القرائية للتلميذ، فيتعمق الفهم، ويحصل التذوق، وبالتالي جودة تواصل التلاميذ مع النصوص المدونة في كتبهم، ولا تتحقق هذه الأمور إلا إذا روعيت جوانب مهمة لصيقة بالنص الأدبي، وجب تحسينها أيضاً وإعادة النظر في طريقة تدريسها ... ي عدة مستويات هي: مستوى

. النص بتنوعه وتنوع معانيه في حركة دائمة من الانتقادات أو تبادل مواقع دائمة بين المعاني بأنواعها في داخل سياق النص وصولاً إلى المعنى الشامل الكلي.

[1] *المرجع نفسه، ص24- 25.*

[2] *... ري عصر قضايا في تعليم اللغة العربية ... 270.*

. القراءة عملية تواصل واتصال بين القارئ والنص يتبادل الطرفان فيها المعرفة والمعلومات.

المفردات والألفاظ، مستوى الجمل، ومستوى . مهم جداً . هو مستوى الفقرات والتنظيم. فهذه الأخيرة تعتبر أكثر الأمور تعقداً في النص الأدبي؛ وذلك على مستويين، مستوى الشكل، ومستوى التنظيم، هذا إضافة إلى أن النص بنيتان: بنية ظاهرة تفهم من خلال الألفاظ والجمل، وبنية عميقة تستهدف الدلالة وما قد يكون من اقتضاء. ويمكن إجمال هذه الأمور في ثلاثة وظائف:

1 . البعد الجمالي للصورة الفنية: فاللغة قبل أن تكون ألفاظاً وعبارات هي صور وتعبيرات، أشكال ورموز، تتوجه إلى الخيال قبل أن تخاطب العقل، توحي بالمعاني من خلال طرق للتعبير تقوم على شتى أنواع المجاز والاستعارة والكناية والتشبيه، فالبعد الجمالي للغة يعطي للمعنى إمكانيات إيحائية أكثر مما يعطي البرهان وصورية الجدل[1].

2 . المستوى الاشتباهي لمعاني الألفاظ: وذلك أن النص قد يحتوي على معنيين ليس فقط للمجاز والإيحاء بالمعنى، ولكن أيضاً للسلوك والتوجه العملي داعياً الأفراد والجماعات للفعل وتاركاً لهم حرية الاختيار في فهم عموم النص أو خصوصه، إطلاقه أو قيده. والنص بهذا المعنى إمكانية ذات وجهين ثم تأتي القراءة فتحدد هذا الوجه أو ذاك، والنص بلا قراءة إمكانية بلا تحقق[2].

3 . التوجه السلوكي نحو الأفراد والجماعات: وذلك أن النص هو اقتضاء فعل إيجاباً في صيغة الأمر "افعل" أو سلباً في صيغة النهي: لا تفعل". ومن ثم تنشأ الحاجة إلى عموم اللفظ وخصوصه، النص صورة بلا مضمون، روح بلا جسد. والقراءة هي التي تعطيه مضموناً وجسداً تجعله يضم هذا الفرد وهذه المجموعة، القراءة هي التي تحدد مضمون الخطاب وتشير إلى من يتوجه إليهم النص، كما أنها هي التي تحدد نمط السلوك قولاً وعملاً وفكراً ووجداناً[3].

إن القراءة في حقيقتها نشاط فكري لغوي مولّد للتباين منتج للاختلاف، فهي تتباين بطبيعتها عما تريد بيانه، وتختلف بذاتها عما تريد قراءته، وشرطها بل علة وجودها وتحققها أن تكون كذلك أي مختلفة عما تقرأ فيه، ولكن فاعلة في الوقت نفسه ومنتجة باختلافها ولاختلافها بالذات، والقراءة التي تزعم أنها ترمي إلى قراءة نفس ما قرأه مؤلف النص بحرفيته، لا مبرر لها أصلاً، إذ الأصل عندئذ يكون أولى منها، فلا تطابق في الأصل بين القارئ والمقروء، إذ النص يحتمل ذاته أكثر من قراءة منزهة، إذ كل قراءة في نص ما، هي خرق لألفاظه، وإزاحة لمعانيه[4].

فالقراءة عملية تواصل واتصال بين القارئ والنص (الكاتب) يتبادل الطرفان فيها المعرفة والمعلومات. فالكاتب يوفر للقارئ الكلمات والجمل والفقرات التي تعبر عن مضمون الموضوع الذي يطرقه متأثراً في ذلك بخبراته وتجاربه الشخصية، ليترك من ذلك كله بصماته مع القارئ وتأثيره عليه متأثراً كل منهما بمعرفته اللغوية واتجاهاته الفردية وأفكاره الخاصة، ويتحمل كل منهما وإلى حد ما المسؤولية في تحديد المعاني فيشكلان معاً أو يوجهان نوع الأفكار التي تدل عليها الكلمات وتوحي بها.

لقد كتب آيزر كتابين يتحدث فيهما عن

(1) حسن حنفي، قراءة النص الأدبي، ص15.

(2) المرجع نفسه، ص15.

(3) المرجع السابق، ص15.

(4) علي حرب، قراءة ما لم يقرأ: نقد القراءة، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي العدد 60- 61 جانفي، فيفري 1989، ص31.

فلسفته تجاه القراءة هنا "القارئ الضمني"، و"فعل القراءة" دون أن يسمي ما يقوم به مدرسة أو مذهباً، ناقش من خلال ذلك النص الجيد والعلاقة العكسية بينه وبين التوقع، مثلما أشار إلى خبرة القارئ في قراءة النص، إذ إنه ليس للنص واقع ثابت أو مدلول ثابت، فهو يتحرك من خلال قدرته على إدخال القارئ في عالمه وتأثيره فيه، وثمة قراءات في آن واحد لعدد من القراء يختلفون في أحوالهم وثقافاتهم وقدرتهم على بناء عالم النص من خلال ذواتهم أو بناء عالمهم الذاتي من خلال النص، وثمة قراءات متعاقبة للقارئ الواحد تتحكم فيها ظروف مفهومة ولكنها غير قابلة للثبات والإطلاق[1].

نحن نفيد من القراءة القدرة على استنباط الأفكار واستنتاجها، والموازنة والمقارنة فيما بينها، ومن ثم الاستدلال عليها، فضلاً عما نكتسبه من ثروة فكرية أو أخرى لغوية.

لذلك كانت قراءة النص افضل منهج للتربية والمران في الفكر والفن واللغة، فكلما تقدمنا في القراءة ظهر علينا تحسن ملحوظ في ذلك كلما تعلمنا مهارات لغوية وعقلية على مستوى أعلى وأرفع. "ويتوقف هذا وإلى مدى بعيد على ما نقرؤه من أفكار أصيلة وما في مضمونه من أفكار وآراء من حيوية وأهمية وهو ما يحاول الكاتب أن ينقله من خلال هذا المضمون ويوصله إلينا[2]. لهذا فإن تعلم القراءة أمر معقد صعب وليس بالأمر السهل، فحين يقرأ الفرد يقوم بأكثر من ثلاثين عملية أثناءها من إبصار وملاحظة وفهم وردود

. النظرة الجمالة للنص وتذوقه إنما هو التحام وارتباط بين ألفة المتلقي للنص، والعمليات المعرفية المبذولة في فهم النص وتحليله.

[1] إبراهيم السعافين، إشكالية القارئ ف... الفكر العربي المعاصر عدد 61-... ص31.

[2] محمد عبد الرحيم عدس، تعليم القراء... دار الفكر، الأردن ط1998، ص8...

فعل[3].

وهنا تأتي ضرورة مساعدة التلاميذ على تعلم القراءة وفهم نصوص الكتب المدرسية، وبالتالي العمل على الموازنة بين مستويات صعوبة النصوص والمستويات القرائية للتلاميذ. وبذلك يكثر التحصيل ويعمق الفهم من جراء جودة تواصل التلاميذ مع النصوص المقررة، فيجدون تعلمهم سهلاً ميسوراً وتتوطد العلاقة بين التلميذ والنص الأدبي ونرتفع بأذواق تلاميذنا في التعامل مع النصوص الأدبية.

ومما سبق فإن هناك اتجاهين في قياس المقروئية: مقياس الشكل الظاهر، ومقياس البنية التحتية للنصوص والظروف المحيطة بها وبالموقف القرائي كله. وفي هذا المقياس الأخير تبدو قيمة الأمور الكيفية في النصوص، والتي . ربما . تكون هي المسؤولة عن صعوبتها وتعثر فهم التلاميذ عنها أو تدنيه. إذن فثم صعوبات مفهومية تتمثل أساساً في تجرد بنية المعرفة في النصوص، وخفاء العلاقات المتبادلة بين مستويات تلك البنية بدءاً مما فوق الحقائق ومروراً بالمفاهيم فالمبادئ، وكل تلك الصعوبات قد تكون موجودة رغم شيوع الكلمات، ومن ثم قد تكون هي المسؤولة عن صعوبة الفهم لدى التلاميذ أو تعثره أو تدنيه وانحداره.

. على الدارس أن يستخلص الدلالة من النص بعد معايشته والاستغراق فيه، عن طريق سلوك محدد يتسم بالفضولية وحب الاستطلاع، والبحث والشغف بالتساؤل.

...جب على التلميذ القارئ للنص ... وثقافة ومهارات وقدرات تعينه ...كل النص، وتمثل تراكيبه، وفك ... علاماته وشفراته، ليصل إلى ...لالات العميقة في بطن النص ... عبارة عن شكل النص وعلاماته، ...ر فيه.

...ص الأدبي شعرياً كان أم نثرياً

...97.

يتحدد في مستويين: المستوى السطحي الظاهر، والمستوى العميق الباطن. وهما مستويان يختلفان من حيث السهولة والصعوبة، والمستوى السطحي أكثر المستويين وضوحاً. وعلى الدارس أن يستخلص الدلالة من النص بعد معايشته والاستغراق فيه عن طريق سلوك محدد يتسم بالفضولية وحب الاستطلاع والبحث والشغف بالتساؤل. والدارس عبارة عن مستكشف يتبع سلوك الاستكشاف الذي يرمي إلى تحقيق نوعين من المعرفة هما: المعرفة الذهنية، والمعرفة الحدسية، اللتان يجعلان من السلوك الاستكشافي اتجاهين متكاملين: أولهما تحليلي جزئي والآخر تركيبي، وكلاهما ضروري في عملية تذوق النص وفك ما فيه من غموض وتعقيد[1].

إن تذوق النصوص الأدبية مرتبط بتركيبها، يضاف إليه وعي دارس النص بالمهارات اللازمة لتحليل النصوص سطحاً وباطناً، فالنص ذاته قد يكون عاملاً من العوامل المهمة التي تعيق التلميذ اكتشاف النص، مما يقلل من التذوق، أو يضعفه أو يمحوه تماماً. فالنص من حيث ما فيه من كثافة تركيب ودلالة واكتظاظه التركيبي ودرجة تماسكه تصعب أحياناً من عملية الدراسة.

ولقد كانت العلاقة بين تركيب النص ودرجة تذوقه موضع عناية الكثير من الفلاسفة وعلماء النفس الذين حاولوا وما يزالون، فحصها في أطر كمية إحصائية، "ومثل ذلك ما توصل إليه "بيركوف ايزينك" من أن تذوق الشعر يتباين عكساً مع تركيبه، بمعنى أن الاستجابة الجمالية تقل مع تعقد تركيب النص.

وهناك من الباحثين من يؤكد أن بعض الأفراد من متلقي النصوص الأدبية (شعراً ونثراً) يفضل التركيب المعقد، مما يدل على أن التذوق مرتبط بطبيعة المتلقي وخصائص شخصيته، وقد يرتبط تذوق النص بنمط المتلقي المعرفي. ويشير بيرلين Berlyne ولينداور Lindawre إلى أن النصوص المتوسطة بين التعقد والسهلة تستثير لدى متلقيها تذوقاً أكثر من تلك النصوص بالغة التعقد أو مفرطة السهولة[2].

ومن الباحثين من أثبت أن العلاقة بين تذوق نصوص الشعر وتركيبها ليست علاقة منحنية، بل هي علاقة خطية خصوصاً عندما تكون النصوص الشعرية جديدة تماماً على متلقيها. وهناك من يبين أن عنصرا الألفة والمعايشة يلعبان دوراً مهماً في عملية التذوق، من حيث أن هناك جدة النص تستثير في المتلقي حب الاستطلاع والفضول. وبدوام المعايشة يتضاءل عامل الخوف من النص، مما يؤدي إلى ارتقاء في التشارك معه وإلى تعمقه. ومن ثم في تذوق المتلقي[3]. إلا أن هناك من يرى العكس، فالألفة المفرطة عن الحد تضعف عملية اكتشاف النص وتقلل من تذوقه. ومهما يكن من أمر فالنظرة الجمالية للنص وتذوقه إنما هو التحام وارتباط بين ألفة المتلقي للنص، والعمليات المعرفية المبذولة في فهم النص وتحليله، ومن ثم يكون تذوق النص تعبيراً عن تقييم المتلقي للإمكانات أمامه في مكونات النص وتراكيبه.

هذا بالإضافة إلى أن أسلوب النص الأدبي وتركيبه يعدان من أساسيات دراسة التذوق الأدبي، ولهذا فإن ثمة مبادئ ثلاثة يجب العمل وفقاً لها عند دراسة النص لفهمه وتذوقه.

1 . العناية بالعلاقة بين المبدع والنص بوصفها مصدر الأسلوب المستمد من شخصية المبدع نفسه واختياراته.

(1) المرجع السابق، ص290.

(2) المرجع السابق، ص294.

(3) المرجع السابق، ص295.

2 . العناية بالعلاقة بين المبدع والنص بوصفها مصدر الانطباعات والاستجابات وردود الأفعال التي يبديها المتلقي.

3 . العناية بتحليل النص موضوعياً ووصف مبناه اللغوي[1].

إن علاقة التذوق بتركيب النصوص وفهمها ما تزال بعيدة عن متناول الدراسات التربوية في طرائق تدريس النص الأدبي، ويؤكد مصري حتورة ذلك فيقول: "إن مجال الذوق الفني وبخاصة تذوق الأدب شعراً ونثراً، ما يزال بكراً في محيطنا العربي فضلاً عن أن هناك حاجة أساسية لم تتحقق بعد للكشف عن الفروق بين الجنسين في تذوق الأدب؛ وذلك نظراً للندرة البالغة في مثل تلك الدراسات[2].

ولقد أجرى "د. حسن عبد الباري عصر" دراسة تدخل في هذا الإطار غايته فيها تحديد مدى تأثر مستوى تذوق النصوص الأدبية لدى البنات والبنين بمستويات أسلوب النص نفسه (معقد، متوسط، سهل)، وأسفرت دراسته على النتائج التالية:

1 . أن التلاميذ . بغض النظر عن جنسهم . يفضلون النصوص متوسطة التعقيد والمعقدة، في حين أنهم لا يحققون تمكناً من التذوق م... النصوص السهلة.

2 . تمثل جماعة البنات ... نحو أفضل من ج... الاختبارات للنص... والسهلة في حين أ...

– يجب على معلمي الأدب أن يعتمدوا في تدريسهم على أساليب التنقيب والموازنات اللازمة لتنمية مهارات التلاميذ.

تفضل النصوص المعقدة ويحققون فيها تذوقاً أفضل مما عداها من النصوص.

3 . يميل البنون إلى النصوص المتوسطة فالمعقدة وأخيراً السهلة، ولا يحققون فيها تذوقاً ذا قدر[3].

من هذا يتبين لنا أن مستوى تعقد أسلوب النصوص يلعب دوراً كبيراً في عملية التذوق، فالنصوص السهلة حسب هذه الدراسة تحول دون المعايشة ودون بذل الطاقة في سبر غور هذه النصوص، فما جاء سهلاً ضاع سهلاً، فلا تعمل مهارة، ولا يبقى لها اثر، في حين أن إعمال المهارة وسبر غور النص مهمان في التذوق، ويساعد على هذا النص الذي يتسم بالتعقد إلى جانب المتوسط الأسلوب، إلا أن التعقد الزائد عن الحد قد ينقلب بالتذوق إلى نقيضه من التمرد على النص وكرهه والجفوة بينه وبين متلقيه، وهذا ما جعل النصوص المعقدة في الرتبة الثانية بعد متوسطة الأسلوب. ويبدو هنا جلياً أن خير الأمور دائماً أوسطها[4].

ولوحظ من خلال نتائج هذه الدراسة أن البنات لا يفضلن النصوص المعقدة مختلفات بذلك عن البنين الذين يفضلون النصوص نفسها؛ بمعنى أن ترتيب النصوص لدى البنين هو: ...، السهل. أما لدى البنات فهو: ...، المعقد. ولربما يعود هذا على ...ن نفسها في النصوص المعقدة، ...ياً بحيث يفضلها البنون دوماً، ... قليلاً. ومن هنا قد يكون ثمة ...بعة مهارات التذوق ومستوى ...ى كل من البنين والبنات.

. تدني مستويات تذوق النصوص الأدبية والأدب عامة لا يقتصر على التلميذ وحده، بل إن التدني طال المعلمين والأساتذة كذلك.

---

(1) مصري حتورة، سيكولوجية التذوق ا... ص15.

(2) المرجع السابق، ص196.

...رئ عصر، قضايا في تعليم اللغة العربية ... .31...

... .313...

والحقيقة أن تدني مستويات تذوق النصوص الأدبية والأدب عامة لا يقتصر على التلميذ وحده، بل إن التدني طال المعلمين والأساتذة كذلك. ولا يعزى هذا التدني إلى طريقة التدريس وميول التلميذ ورغباته وخصائصه، كما لا يعزى إلى النص المقروء صريحاً كان أم ضمنياً ـ ونوع المعرفة فيه أو النمط التنظيمي للنص (قصة، شعر، مادة علمية) فحسب، ومن ثم فلا جدة للطريقة من دون فحص تركيب النصوص وخصائصها وخصائص المعلمين عقلياً ونفسياً.

إضافة إلى هذه العوامل فإن هناك عوامل أخرى لا ترجع على القارئ ولا إلى المقروء وإنما تعود على الموقف الذي تحدث فيه القراءة ويتضمن الأمور الآتية:

أ . فهم الغرض من عملية القراءة.

ب . كيفية القراءة المناسبة للغرض المراد.

ج . اتساق أسئلة المعلم مع الكشف عن الغرض.

د . مدى اتساق البيئة المادية والنفسية حول القارئ مع الموقف القرائي.

من هذا وجب على معلمي الآداب أن يعتمدوا في تدريسهم على أساليب التنقيب والموازنات، والمقارنات اللازمة لتنمية مهارات التذوق وترقية مستوياته لدى التلاميذ، وإن الدرس الأدبي لن يثمر ولن يحقق هذا المستوى إلا بوجود المعلم الذي يوجه التلميذ إلى كيفية سبر أغوار النص لغة وتجارب شعورية، مما يؤدي إلى تنمية أساليب التعامل مع النصوص الأدبية وتذوقها.

إن مستوى التذوق الأدبي يتأثر بعمق الأسلوب، وحس المتعلم وحساسيته الجمالية، ومزاجه الشخصي وتوجهاته نحو الحياة التي تحوطه وطبيعة الصور والاستعارات المتضمنة في النص[1].

ومن ثم وجب على معلمي الآداب أن يركزوا على جماليات المفردات والناحية الوجدانية والأحداث الفنية فيما يقرؤون.

وبعد هذا العرض، أمكننا استخلاص النتائج الآتية:

1 . تدني مستوى تذوق النص لدى تلاميذنا في المرحلة الثانوية.

2 . افتقار ونقص في استراتيجيات التحليل الأسلوبي والتركيبي للنصوص الأدبية.

3 . هناك نقص في استكناه طبيعة النصوص الأدبية وتركيبها وخصائص التلاميذ.

4 . تدني مستوى التلاميذ والذي يرجع سببه بالدرجة الأولى إلى سوء التوجيه.

وعلى هذا أقترح النقاط الآتية:

1 . التوجيه السليم لتلاميذنا عبر الفروع المختلفة والذي يجب إخضاعه أساساً إلى معيار الرغبة، إذا تطابقت مع حقيقة قدراته وإمكاناته.

2 . ضرورة توحيد أساليب تدريس النصوص في المرحلة الثانوية.

3 . أن يكون المعيار المطبق في تحليل النصوص هو محتواها لا عصرها، ولا بيئتها، ولا غرضها.

4 . ضرورة تدريس النحو العربي من خلال نصوص الأدب، وهو ما يسمى "بنحو النص" لا مجرد النحو العربي المنطقي المتعارف عليه، وهذا للمزيد من التفاعل والتعايش مع النصوص وسبر أغوارها وإتاحة الفرصة لعوامل

[1] *المرجع السابق، ص304.*

تذوقها.

5ـ الاستعانة بالمناهج الحديثة في تحليل النصوص وتمكين التلميذ من معرفته وتطبيقها.

6 . ضرورة تحديد كيفية التعامل مع النصوص وتحليلها بشكل يتناسب مع كل صف من صفوف المراحل التعليمية والتي بها يحقق التذوق.

7 . إدخال بعض النصوص المغاربية والجزائرية والعالمية في الكتاب المقرر.

8 . يجب أن نطور فلسفة التعليم وأدواته وأماكنه، وأن نركز على المعلم. فنحن نتطلع للمعلم المؤهل أكاديمياً ومهنياً لأنه أساس العملية التربوية والراضي عن عمله اقتصادياً واجتماعياً.

9 . صياغة المنهج بصورة تتناسب مع الطالب لكي يتابع هذا المنهج ذاتياً، وبالتالي إشراك الطالب ذاتياً في العملية التعليمية وجعله عنصراً فاعلاً منفعلاً فيها.

– يجب أن يكون المعيار المطبق في تحليل النصوص هو محتواها وليس عصرها ولا بيئتها ولا غرضها.

❒

الأدب والسياسة

عبد الكريم ناصيف

الأدب: هو الكلمة والإنجيل يقول: في البدء كان الكلمة أي هي المبتدأ والأساس والمنطلق. ذلك أن ما يميز الإنسان عن الكائنات الأخرى كلها هو النطق وأجمل النطق ما ندعوه أدباً فالأدب هو فن صناعة الكلام، إدارة الكلام، هو القول الجميل، شعراً كان أم نثراً، ذلك الذي يعبر عن مشاعر الإنسان وأحاسيسه، أفكاره وخواطره، والقدرة على الإتيان بذلك القول الجميل لا تكون لكل الناس بل هي للخاصة منهم، ممن أوتوا موهبة متميزة في القدرة على التعبير وتوليد الأفكار وتحريك الخيال بل صنع عوالم جديدة وصور جميلة تسحر العقول وتأخذ بالألباب حتى قال الرسول الكريم إن من البيان لسحرا.

-ما يميز الإنسان عن الكائنات الأخرى كلها هو النطق، وأجمل النطق ما ندعوه أدباً، فالأدب هو فن صناعة الكلام، إدارة الكلام، هو القول الجميل شعراً كان أم نثراً.

هذا السحر تجسد على نحو خاص في الشعر فآداب الأمم كلها بدأت شعراً ذلك أن الشعر -إلى جانب الحكاية- هو وحده الذي كان بالإمكان حفظه وتناقله شفاها، حين لم يكن هنالك كتابة ولا تدوين، لهذا كان يعتبر نبوغ شاعر في القوم هبة من الله ونعمة كبيرة يحتفي بها القوم ويقيمون لها المناسبات وذلك كما يقول ابن رشيق القيرواني في كتابه العمدة: "كانت القبيلة من العرب إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها بذلك وصنعت الأطعمة واجتمعت النساء يلعبن بالمزاهر كما يصنعن بالأعراس وتباشر الرجال والولدان لأنه حماية لأعراضهم وذبٌّ عن أحسابهم وتخليد لمآثرهم وإشادة بذكرهم.. الخ(1). والشاعر -أو الأديب- قبل هذا وذاك هو ضمير قومه الحي ووجدانهم المتيقظ، لسانهم الناطق وموطن عقلهم وحكمتهم وهو بالتالي المثل الحقيقي لهم الذي يعبر عن أفراحهم وأتراحهم، تطلعاتهم وطموحاتهم، انتصاراتهم وهزائمهم، ولهذه الأسباب كلها كان للشاعر والأديب مكانة خاصة دائماً جعلته في كثير من الأحيان سفيراً أو ممثلاً لقومه في التشكيلة السياسية للدولة يحسب له ألف حساب.

وفي تاريخنا العربي أمثلة كثيرة عن أهمية الشاعر والكلمة وما كان لهما من دور في المجتمع والسياسة، سنكتفي هنا ببعض الأمثلة:

كان الشاعر يزيد بن المفرغ يهجو عبيد الله بن زياد والي العراق هجاء مقذعا فجاء به وحبسه وكتب إلى يزيد بن معاوية يستأذنه في قتله، هو الذي كان يعرض بأمه سمية، فكتب إليه يزيد محذراً "إياك وقتله، ولكن عاقبه ولا تبلغ نفسه، فإن له عشيرة هي جندي وبطانتي"(2).

المثال الثاني هو ما حدث بين أوس بن حارثة وهو من وجوه طيء والشاعر بشر بن أبي خازم الذي كان يهجوه مر الهجاء حتى أقسم ابن حارثة أن يحرق بشراً إن هو أمسك به. وحدث أن قوماً من طيء أسروا بشراً في واقعة من الوقائع فمضى أوس إليهم يستوهبه منهم فوهبوه إياه، فجاء به إلى داره وأخذ يعد العدة للبر بقسمه وتنفيذ نذره، وهو حرق بشر، علمت أم أوس بذلك فجاءت إليه لائمة معنفة "قبح الله رأيك، أكرم الرجل وخل عنه.. فإنه لا يمحو ما قاله غير لسانه".

إن الإدراك العميق لأهمية الكلمة وبقائها ولأهمية الشاعر ودوره في نشر ما يريد الإنسان نشره هو الذي دفع هذه المرأة الحكيمة إلى ما نصحت به ابنها فلا يمحو مقولة الشعر إلا الشعر ومن الشاعر ذاته وليس أي عمل انتقامي آخر. وصلت هذه الرسالة إلى ابنها أوس فأطلق سراح الشاعر فعلاً وأكرمه أيما إكرام وهو ما جعل ابن أبي خازم يحلف أن ينظم قصيدة مدح في أوس مقابل كل قصيدة هجاء كان قد قالها فيه.

وهناك حادثة أخرى شهيرة في تراثنا العربي حين جاءت ليلى الأخيلية إلى الحجاج فمدحته بقصيدة أعجبته فقال لرئيس ديوانه "اقطع لسانها" فمضى رئيس الديوان بالشاعرة يعد العدة لقطع لسانها فعلاً.

فصاحت به: "ويحك، هو يريدك أن تكرمني لا أن تعاقبني". عاد رئيس الديوان إلى الحجاج يسأله فزجره أيما زجر قائلاً: "تباً لك وهل يقطع لسانها غير أن تجزل عطاءها؟" إذن كان الحجاج وسعدى أم أوس، والكل يعلمون أن الشعر والأدب بالغ التأثير في نفوس الناس، عظيما الأهمية، لم لا والأدب يصوغه الأديب ويشكله كما يشاء، يحركه ويوجهه بالطريقة التي يشاء فيكون مسيئاً ضاراً إن كان ضد الحاكم والسياسي أو يكون مفيداً نافعاً إن كان معه ويتكلم لصالحه.. فما هي السياسة يا ترى؟

السياسة: تعريفاً هي فن إدارة الحكم وتدبير أمور الدولة وتسيير شؤون المجتمع ولأنها كذلك فقد كانت العلاقة بين السياسة والأدب هي علاقة وشيجة متشابكة معقدة دائماً، ذلك أن كلاً من الأديب والسياسي ينتمي إلى الصفوة: الأول: صفوة الفكر والإبداع والثاني صفوة السلطة والسيطرة، كما أن كلاً منهما معنى بالعام أكثر من الخاص، فالأديب، كما سبق وأشرنا، هو لسان قومه الناطق وعقلهم المفكر وضميرهم المتيقظ، من يرى للأمام ويفكر في المستقبل ويطمح للأفضل، فيما يمسك الثاني بزمام الأمور مباشرة، يأمر، ينهى، يغير، يبدل، أحياناً وفق القوانين والنظم وأكثر الأحيان وفق النزوات والأهواء، ودائماً بهدف محدد هو: الحفاظ على الوضع القائم وترسيخه ونظراً لأن الأديب الذي غالباً ما يملك بصيرة ثاقبة وبعد نظر، والذي غالباً ما يجسد تطلعات قومه وآمالهم من أجل الانتقال إلى وضع أحسن يجد نفسه في مواجهة السياسي الذي يريد الحفاظ على الوضع القائم بأي شكل خشية أن يجر عليه التغيير المتاعب والمشاكل، وبالتالي ينشأ نوع من العلاقة الصدامية بين إرادة التغيير وإرادة المحافظة وهي الحال التي كثيراً ما يواجهها الأديب إزاء السياسي.. فالأديب يتطلع إلى ما يجب أن يكون ويعمل من أجله، فيما السياسي يتعامل مع الواقع، مع ما هو قائم.. ويعمل للحفاظ عليه لهذا يعرف بعضهم الأدب بأنه فن التعامل مع ما يجب أن يكون بينما السياسة هي فن الممكن أو فن التعامل مع ما هو كائن، علاوة على ذلك فإن الأديب بحاجة للسياسي كما أن السياسي بحاجة للأديب وذلك لأسباب كثيرة، ربما في رأسها حاجة الأديب للرزق الذي يتحكم به السياسي وحاجة السياسي للأديب الذي يتحكم

-العلاقة بين السياسة والأدب هي علاقة وشيجة متشابكة معقدة دائماً، ذلك أن كلاً من الأديب والسياسي ينتمي إلى الصفوة، الأول: صفوة الفكر والإبداع، والثاني صفوة السلطة والسيطرة.

بالكلمة ويملك القدرة على التعبير عما يريد من تلك الأسباب أيضاً أن:

أ- الأدب ديوان الأمة وسجلها الناطق:

فالأدب هو الذي يدون البطولات والتضحيات، الوقائع والأحداث، الانتصارات والانهزامات، المفاخر والمثالب وبالتالي هو الذي يشكل روح الأمة وقوامها ويمكنه أن يسهم في تحقيق خلودها أو زوالها، لهذا كانوا يقولون "الشعر ديوان العرب" نظراً لأن الشعر في تلك المرحلة كان هو لب الأدب ومحوره وكان الشعراء هم الذين يدبجون القصائد في الأحداث العظام والمواقع الكبيرة وكأنهم يسجلون تاريخ الأمة، وهكذا كتب زهير بن أبي سلمى في صلح عبس وذبيان وإنهاء حرب داحس والغبراء، كما كتب للمتنبي في غزوات سيف الدولة للروم وأبو تمام في وقعة عمورية... مما خلد تلك الأحداث والوقائع وأبقاها حية تتداولها العصور والأزمان وتتناقلها الألسن والمجالس في شتى البلدان، والحقيقة أن كثيراً من الشخصيات في التاريخ كانت ستذهب طي النسيان لولا الأدب، وكثيراً من الأحداث ما كانت ستبقى حية خالدة لولا الأدب ولعل أبرز الأمثلة على ذلك حصار طروادة الذي خلدته إلياذة هوميروس لتتناقل أخباره الأجيال تلو الأجيال، غزو نابليون لموسكو الذي خلده تولستوي في روايته "الحرب والسلم". الثورة الفرنسية التي خلدها ديكنز في روايته قصة مدينتين والأمثلة على ذلك أكثر من أن تحصى. كما أن شخصيات كثيرة خلدها التاريخ وصارت أعلاماً شهيرة ما كانت لتصبح كذلك لولا الأدب ولعل أبرز الأمثلة على ذلك سيف الدولة الحمداني الذي خلده المتنبي بقصائد مدحه، كافور الذي خلده بقصائد قدحه وممن خلدهم الأدب شخصيات السير والملاحم: أبو ليلى المهلهل، سيف بن ذي يزن، عنترة بن شداد، الظاهر بيبرس... الخ. كما خلق نماذج بشرية وأنماطاً شاعت واشتهرت إلى درجة صارت معها نماذج وأنماطاً عالمية تأتي على ذكر أحدهم فيدلك على نطاق من المعاني والمضامين كرسها الأدب والتراث عبر الزمان، مثال على ذلك من الأدب العربي: ابن بطوطة، السندباد، علي بابا.. الخ، من الأدب الإسباني دون كيشوت، من الأدب الإنكليزي، دون جوان، شايلوك. من الأدب الألماني: فاوست.. الخ.. وهذا يؤكد قدرة الأدب على الخلود والتخليد وهو ما كان يدركه أجدادنا العرب منذ القدم فكانوا يأتون بأجود القصائد ليكتبوها بماء الذهب ويعلقوها على الكعبة حتى سميت بالمعلقات وهو السبب نفسه الذي كان يجعل الحاكم يسعى لكسب ود الأديب وتجنيده لصالحه وتسخير قلمه في خدمته، عله يكسب الخلود.

-الأدب هو الذي يدون البطولات والتضحيات، الوقائع والأحداث، الانتصارات والانهزامات، المفاخر والمثالب، وبالتالي هو الذي يشكل روح الأمة وقوامها.

ب-الأدب تعبير عن موقف سياسي:

ذلك أن الأدب لكونه معنياً بالصالح العام، حاملاً لهموم المجتمع، ناثراً لبذور الثقافة والفكر، فإنه غالباً ما يكون ذا موقف سياسي، يريد هذه السياسة ويرفض تلك، ينافح عن هذا الجانب السياسي ويهاجم ذاك. بل هو في أحيان كثيرة يتحمل ما يمكن أن نسميه مهمة إصدار البيان السياسي الذي يحمله الآخرون ويشيعونه مروجين لهذه الفئة داعين لتلك. لهذا السبب يهتم السياسي والحاكم كثيراً بالأديب والشاعر لكي يستفيد من قلمه في الدعوة له واستقطاب الناس من حوله وتغيير مواقفهم وجعلهم يتبنون مواقف أخرى، وفي تراثنا العربي أمثلة كثيرة للغاية كان للأدب وللشعر تحديداً دور بالغ الأهمية في تحقيق ذلك، من هذه الأمثلة وفد قبيلة تميم عندما قدم على الرسول الكريم لا لكي يبارك الدعوة ويدخل في الإسلام بل للمفاخرة والدخول في مبارزة خطابية شعرية

لإثبات من هو الأفضل فيتبعه الأقل فضلاً. أي كانوا يريدون للمفاخرة بالكلمة والشعر أن تحدد غالباً ومغلوباً، منتصراً أو مهزوماً، والمنتصر الغالب هو الذي يستحق أن يتولى الزعامة وتؤول إليه قيادة المجتمع، ووافق الرسول رغم أن وفد تميم كان يضم أهم خطباء وشعراء تميم وأعيانهم المشهود لهم بالبلاغة والفصاحة، لقد قالوا له (يا محمد جئناك نفاخرك فأذن لشاعرنا وخطيبنا، قال قد أذنت لخطيبكم فليقل، فقام عطارد بن حاجب فألقى خطبة قصيرة أجابه عليها ثابت بن قيس من المسلمين. بعدئذ قام الزبرقان بن بدر من وفد تميم فأنشد قصيدة منها:

أتيناك كيما يعلم الناس فضلنا

إذا اختلفوا عند احتضار المواسم

بأنا فروع الناس في كل موطن

وأن ليس في أرض الحجاز كدارم..

فلما فرغ من قصيدته قال الرسول لحسان بن ثابت "قم يا حسان فأجب الرجل فيما قال" فقال حسان قصيدة منها:

بني دارم لا تفخروا إن فخركم

يعود وبالاً عند ذكر المكارم

فلا تجعلوا لله نداً وأسلموا

ولا تلبسوا زياً كزي الأعاجم..

وكانت النتيجة أن اعترف الأقرع بن حابس باسم الوفد التميمي بأن خطيب الرسول أخطب من خطيبهم وشاعره أشعر من شاعرهم وبناء على ذلك قرروا الدخول في الإسلام، أي عملت الكلمة على تغيير موقف قبيلة تميم كلها والانضمام إلى النظام الديني والسياسي الجديد.

مثال آخر نورده عن حادثة وقعت في مطلع قيام الدولة العباسية حين نزل أبو العباس السفاح عن المنبر فقام الشاعر السيد الحميري وأنشد الخليفة على الفور:

دونكموها يا بني هاشم

فجددوا من عهدها الدارسا

قد ساسها قبلكم ساسة

لم يتركوا رطباً ولا يابساً

فسر أبو العباس كل السرور لأنه كان يعلم أن تلك القصيدة المطولة ستكون بياناً سياسياً للدولة العباسية توفر لها الولاء والطاعة والقبول، وهو فعلاً ما حدث، فقال للشاعر: أحسنت يا إسماعيل، سلني حاجتك، قال تولي سليمان بن حبيب الأهواز، ففعل. وهكذا لبى كل من السياسي والأديب حاجة الآخر.

حادثة أخرى جرت في عهد معاوية بن أبي سفيان عندما أراد أن يجعل الخلافة وراثية محصورة في أهل بيته وأن يأخذ البيعة لابنه يزيد في حياته وهو يعرف نفور المسلمين من ذلك، فدفع بعض الشعراء، وهم وسائل الإعلام النشيطة في تلك الأيام، للتبشير بهذا الرأي والدعوة لفكرته وقد لبى الشاعر مسكين الدارمي هذه الدعوة وأنشده –والقوم متجمعون في مجلسه– قصيدته الدالية التي يطلب فيها أن يكون يزيد هو أمير المؤمنين من بعده إذ يقول:

بني خلفاء الله مهلاً فإنما

يبوئها الرحمن حيث يريد

إذا المنبر الغربي خلى مكانه

فإن أمير المؤمنين يزيد..

–كان الأدب ولا يزال الوسيلة الأساسية التي يمكن بها توصيل خطاب معين أو توجيه رسالة معينة بهدف معين، إذ يعمل الأدب بالحجة والإقناع، وأحياناً بغير الحجة والإقناع على نشر فكرة معينة.

فأقبل عليه معاوية، وكأنما فوجئ بالأمر كله، ثم قال: "تنظر فيما قلت يا مسكين ونستخير الله". ثم وصله وأجزل عطاءه هو وابنه يزيد.

حادثة أخرى استخدم بها السياسي الأديب لغرض من أغراضه هي ما حصل في عهد الخليفة أبي جعفر المنصور الذي طلب – كمعاوية– إلى الشاعر أبي نخيلة أن يصدر نوعاً من البيان السياسي يدعو فيه إلى تغيير ولاية العهد، فقام أبو نخيلة –وبحضور كبار القادة والأمراء والولاة– فأنشد قصيدته التي أحدثت ما يشبه الزلزال في الخلافة العباسية إذ قال:

ليس ولي عهدنا بالأسعد

عيسى فزحلفها إلى محمد

فنادِ للبيعة جمعاً نحشد

في يومنا الحاضر هذا أوغد

إنه انقلاب بدأه الشاعر أبو نخيلة وكانت نتيجته أن زحلف المنصور فعلاً، أي نقل، ولاية العهد من عيسى بن موسى إلى ابنه محمد المهدي.

–الحكام عبر التاريخ كانوا يعلمون أهمية الأدب، والشعر خصوصاً، كوسيلة إعلامية مؤثرة وإذاعة متحركة فاعلة، فكان يعمل كل منهم لإيجاد الأديب الذي يرعاه ويموله وينشر فوقه مظلته كي يكيل له المدائح، ويدبج له الثناء.

هذه المواقف السياسية التي كان يتخذها الأديب ويعبر عنها بشعره كثيراً ما تحولت إلى ولاءات لتكتلات، وتحزبات دفعت بالأديب لأن يتعصب لهذا التيار السياسي أو يتحزب لذاك وتنشب معارك أدبية طاحنة كثيراً ما كان يستخدمها السياسي لتصفية خصومه ودعم أنصاره. من الأمثلة على ذلك، البيت الشعري الشهير الذي قاله مروان بن أبي حفصة تحزباً للعباسيين ضد العلويين وتأييداً لحقهم في الخلافة على أبناء علي، فقد قال:

أنى يكون؟ وليس ذاك بكائن

لبني البنات وراثة الأعمام

هذا البيت أثار ضجة بالغة في أوساط الدولة، وسر الخليفة له كل السرور إلى درجة دفع له على قصيدته تلك ألف دينار لكل بيت من الشعر، لكن سرعان ما تصدى له شاعر آخر ليرد عليه قائلاً:

لم لا يكون؟ وإن ذاك لكائن

لبني البنات وراثة الأعمام

للبنت نصف كامل من ماله

والعم متروك بغير سهام..

ومن الأمثلة على ذلك أيضاً قصة الشاعر سديف بن ميمون الذي كان يكره الأمويين وتربطه صلات وثيقة بالعباسيين وآل هاشم إلى حد التعصب لهم والتحزب لحزبهم، لهذا ما إن ذهب إلى الأنبار، مقر أبي العباس السفاح ورأى في مجلسه رجالاً أمويين كان أبو العباس يقربهم من مجلسه حتى انتفض منشداً قصيدته العصماء:

لا يغرنك ما ترى من رجال

إن تحت الضلوع داء دويا

فضع السيف وارفع السوط حتى

لا ترى فوق ظهرها أموياً..

وكانت تلك القصيدة هي الضربة القاضية للأمويين، إذ ثار أبو العباس وهاج وأمر في الحال بذبح كل من كان حاضراً من الأمويين ثم لاحق البقية حتى لم يُبقِ على ظهرها أموياً، كما قال سديف بن ميمون.

ولا شك أن شعراء عديدين في التاريخ تحزبوا لهذا الجانب أو ذاك ربما أشهرهم الكميت، منصور النمري، الشريف الرضي.. وقد نذروا أنفسهم خالصين لموقف معين من الدولة العباسية داعين لإحقاق الحق وإعادة الخلافة لأصحابها من بني هاشم، وبالتحديد بني علي والحسين.

أما في العصر الحديث فالأمثلة أكثر من أن تعد على تعبير الأدب عن موقف سياسي والتزامه بتكتل أو حزب ليدافع عنه، ويشرح أفكاره، ويستقطب له الأنصار، وذلك بدءاً من البيان الشيوعي لماركس وأنجلز وحتى أدبيات الأحزاب كلها تلك التي تكتب في خضم المعارك السياسية والصراعات بين النظم والأحزاب.

ج-الأدب وسيلة إعلام:

كان الأدب ولا يزال الوسيلة الأساسية التي يمكن بها توصيل خطاب معين أو توجيه رسالة معينة بهدف معين، إذ يعمل الأدب بالحجة والإقناع، وأحياناً بغير الحجة والإقناع على نشر فكرة معينة بين الجماهير أو مناهضة فكرة معينة وقد لعب الشعراء في تاريخنا العربي دوراً هاماً في مناصرة هذا الحكم أو صد ذلك التيار السياسي، إذ كانت قصائدهم من أكثر الوسائل تأثيراً وفعالية في مسيرة الحياة اليومية، مما جعل السياسي والحاكم يسعى بكل ما استطاع لكسب رضى هذا الشاعر أو تفادي غضب ذاك وتجنب الوقوع فريسة لسانه الذي لا يرحم أو تحييده على الأقل، فالكل يعلمون أن بيت شعر يطلقه الشاعر قد يرفع إلى السماء أو يخفض إلى الحضيض، وقول جرير:

فغض الطرف إنك من نمير

فلا كعباً بلغت ولا كلابا

أكبر مثال على ذلك، إذ لم تستطع نمير بعده أن ترفع لها رأساً، بل يقول لنا المؤرخون إن كثيرين منهم صاروا ينتسبون إلى قبيلة أخرى إذا ما سألهم أحد عن قبيلتهم، كذلك قول الحطيئة في الزبرقان بن بدر:

دع المكارم لا ترحل لبغيتها

واقعد فإنك أنت الطاعم الكاسي

جعل الزبرقان يجن جنونه ويشكوه للخليفة عمر فيحبسه الخليفة، السبب بالتأكيد هو معرفة الزبرقان بخطر هذا البيت وتجريده من كل مكرمة أو شرف وهذا أشبه بالحكم بالإعدام..

مثال آخر نورده هو قصيدة كعب بن زهير في الرسول الكريم والإسلام، وتعريضه بهما وهجاء الرسول هجاء مقذعاً إلى درجة أن الرسول، رغم حلمه الشديد وحكمته البالغة وحنكته العظيمة، لم يستطع التحمل فهدر دمه، أي أصدر حكماً بإعدامه وذلك لأن كعباً شهر الشعر سلاحاً في وجه الإسلام وهو سلاح خطير ونافذ وفعال في تلك الظروف إلى الحد الذي دفع الرسول إلى الخشية البالغة على الدعوة الفتية إذا ما ترك الأمور سائبة تعبث بها وسيلة الإعلام الفتاكة تلك، فكعب حينذاك كان أشبه بإذاعة متنقلة يلقي شعره أينما ذهب ويوغل بالإساءة والهجاء للرسول أينما حل مؤثراً في الرأي العام معبأ الناس ضد الدعوة الجديدة مغيراً من قناعاتهم ومواقفهم.. فجاء هدر الدم كي يقطع الطريق على تلك الإذاعة المتنقلة، إذ بات كعب خائفاً على نفسه، يتوقع القتل في كل لحظة، الأمر الذي دفع به لأن يغير موقفه، يتوب ويطلب الصفح من الرسول بقصيدته العصماء، "بانت سعاد"، ومنها قوله:

إن الرسول لنور يستضاء به

-لأسباب كثيرة يدخل الأديب في حالة صدام مع السياسي، على رأسها ولا شك، الاختلاف على النهج السياسي، نقد الأديب لأخطاء الحاكم، عدم رضاه عن سلوكه ومحاولة تنبيهه.

مهنـد مـن سـيوف الله مسـلول

نبئـــت أن رســـول الله أوعـــدني

والعفـو عنـد رسـول الله مـأمول..

ففـرح الرسـول بالقصـيدة كـل الفـرح، إذ استطاع بهـا أن يلـوي عنـق الحملـة المعاديـة لـه ويوجهها لصالحه، فقد انتشرت تلك القصيدة بين قبائل العرب انتشار النار في الهشيم، وكانت خير وسيلة دعائية للدعوة الجديدة وصاحبها..

ولا شك أن الحكام عبر التاريخ كانوا يعلمون أهميـة الأدب –والشـعر خصوصـاً– كوسـيلة إعلامية مؤثرة وإذاعة متحركة فاعلة، فكان يعمل كل منهم لإيجاد الأديب الذي يرعاه ويموله وينشر فوقه مظلته كي يكيل له المدائح ويدبج له الثناء فيكون خير دعاية له وأمضى سيف في معاركه مـع الآخـرين، مـن الأمثلـة علـى ذلـك فـي تراثنـا: النعمـان بـن المنـذر والنابغـة الـذبياني، الرسـول الكريم وحسان بن ثابت، عبد الملك بن مروان والأخطل، المعتصم وأبو تمام، المتوكل والبحتري، سيف الدولة، المتنبي... الخ.

أما في التراث العالمي فالأمثلة أكثر بكثير، ونلحـظ هنـا أن الحـاكم، كـدوق فايمـار والشـاعر الألمـاني غوتـه مـثلاً، كـان يتعهد بشـؤون الأديـب تعهداً تاماً يـوفر لـه رزقـه ورفاهيـة عيشـه مقابـل الإخلاص له والعمل من أجل تدعيم حكمه.

–السياسي يتابع دائماً ما يكتب الأديب، ويرصد توجهاته، فيضعه في القائمة السوداء إن كان ينتقد أو يعارض، أو يضعه في القائمة البيضاء، قائمة الأتباع والحواشي إن كان لين العريكة، قابلاً للتعاون والخدمة.

في الأنظمة السياسية الحديثة تغدو المسألة مسألة خضوع وتبعية، فالأديب الذي يمالئ نظاماً يجنـد قلمـه لـه ويسـخر مواهبـه لخدمتـه، غاضـاً النظر عن كل شيء آخر سوى مصلحته ولقمة عيشه، من هنا جاء الاحتجاج منذ القديم على أن يبيع الأديب نفسه للحاكم أو للنظام، فيكتب عنه ما ليس فيه، ويمدحه بما لا يتصف به، كما يقول الشاعر:

أيهـا المـادح العبـاد ليعطـى

إن لله مـا بأيـدي العبـاد

لا تقـل فـي الجـواد مـا لـيس فيـه

وتسـمي البخيـل باسـم الجـواد

إنـه احتجـاج صـارخ علـى المتكسب بالشعر وبيع الأديب نفسه للحاكم والسياسي مقابل المال.

د-الأدب محور الحراك الاجتماعي:

فالأمـة الصـاعدة يكـون أدبهـا صـاعداً، أمـا الهابطة فيكون أدبها هابطاً، أي بمعنى آخر انظر إلى أدب أمة فإن رأيته صاعداً كانت الأمة ذاتها صـاعدة، أمـا إن كـان هابطـاً فهـي ولا بـد هابطـة، أكبر مثال على ذلك نستمده من حضارتنا العربية فحين كانت مزدهرة كان أدبها مزدهراً، شعراء، كتاب، ناثرون، مفكرون، فلاسفة كلهم كانت بغداد تعج بهم في أوج ازدهارها، بينما خلت هي وسواها من كل صافر نار منهم بعد أن دخلت هذه الأمة عصر الانحطاط.

نظرة أخرى إلى أدبنا اليوم وأدبنا قبل مائتي عام تبين لنا تلك الحقيقة واضحة تماماً. فالأمة، وهي تحت نير الاستعمار العثماني، كانت موقداً منطفئاً لا حرارة فيه ولا نار، كل من فيها نفوس خامـدة وعقـول متلبـدة لا تبـدع جديـداً ولا تـأتي بمبتكر، بل غاية ما تفعله هي أن تجتر وتجتر عـاجزة عن أي إبداع حقيقي، لكن ما إن بـدأت النهضـة العربيـة فـي أواخـر القرن التاسـع عشـر وبـدأت الأمـة تسـتيقظ وتتنبـه، حتـى بـدأ شـعراء وكتـاب، مفكـرون وفلاسـفة بـالظهور مـن جديـد وبالإبداع من جديد، ثم لم يأت الاستقلال ويرفع عـن كاهـل الأمـة كلكـل الاسـتعمار حتـى بـدأت المواهب تتفتح والقرائح تبدع، فظهر أحمد شوقي وحافظ إبراهيم، طه حسين والعقاد، وبدأت سيول

من الكتابات تظهر في الصحف وعشرات الكتب تصدرها المطابع. إنه الصعود الذي كان الشعراء والأدباء طليعته، فألهبوا حماس الناس للاستقلال وبثوا فيهم روح النضال والتضحية، إلى حد دفع بشاعر الخديوي في مصر أحمد شوقي، لأن يشهر قلمه ضد الاستعمار ويدعو للتحرر والاستقلال، وهو نفسه ما دفع بالإنكليز لنفيه إلى الأندلس، حيث كتب قصيدته الشهيرة محاكياً فيها البحتري ومنها بيته الأشهر:

وطني لو شغلت بالخلد عنه

نازعتني إليه في الخلد نفسي

إنه الحراك الاجتماعي الذي كان يتوجه نحو الاستقلال والحرية ومن يجسد مثل ذلك الحراك؟ الشعر والأدب، فتبارى الكتاب في مواجهة الاستعمار في شرقي الوطن العربي وغربيه داعين لنبذ التواكل والتخاذل والوقوف صفاً واحداً في وجه المستعمر، لإدراكهم أن الحرية تؤخذ ولا تعطى، كما قال الشاعر نفسه:

وللحرية الحمراء باب

بكل يد مضرجة يدق

وكذلك ليقينهم أن خلاص العرب في وحدتهم وتراص صفوفهم فقال حافظ إبراهيم مخاطباً أهل الشام:

هذي يدي عن بني مصر تصافحكم

فصافحوها توحد بعضها العرب

إنه الصعود نحو الأعلى الذي بدأت تشهده الأمة في كافة المجالات، تعليماً، تصنيعاً، سياسة، تربية.. وكان، في الأدب، إبداعاً في كل المجالات أيضاً: الشعر، القصة، الرواية، المسرح، الدراسات والأبحاث، العلوم، الفكر والفلسفة.. مما يؤكد العلاقة الجدلية المباشرة بين الأمة وأدبها، صعوداً أو هبوطاً، وما يؤكد أيضاً أن حضارة أمة من الأمم هي كل لا يتجزأ، تنهض الأمة في جانب فتنهض في بقية الجوانب والعكس صحيح تماماً ولكي يقبض السياسي على زمام الحراك الاجتماعي صعوداً أو هبوطاً لا بد له من القبض على زمام الفعاليات الأدبية والفكرية باعتبارها هي المحرك الأساسي لذلك الحراك، من هنا تنشأ العلاقة بين الأدب والسياسة فتكون علاقة إيجابية بقدر ما يكون ثمة توافق بين نهج السياسة وسلوك الحاكم من جهة وبين تطلعات الأديب وطموحات الشعب من جهة ثانية، أي توافق بين ما هو كائن وما يجب أن يكون، لكنها تكون علاقة سلبية بقدر ما يكون هناك اختلاف بين نهج السياسة وسلوك الحاكم من جهة وتطلعات الأديب وطموحات الشعب من جهة ثانية وغالباً ما يلتقي الحاكم والمحكوم وتتوافق الصفوة السياسية مع الصفوة الأدبية في حال ارتقاء الأمة ونهوضها، أما في الحالة الثانية فتكون الهوة واسعة بين الحاكم والمحكوم والخلاف على أشده بين الطبقة الحاكمة وطبقة الأنتلجنسيا، وغالباً ما نشاهد الأمثلة الأوضح على ذلك حين يكون السياسي الحاكم أجنبياً دخيلاً لا علاقة له بالأمة، همه فرض السيطرة على الشعب ونهب ثرواته واستغلال خيراته، أو حاكماً جائراً تتملكه نزعة الاستبداد والطغيان، فيحاول استخدام الأدب لمصالحه ومنافعه واحتواء الأدباء لذاته، فيما يقاوم هؤلاء سياسة الاحتواء تلك، الأمر الذي تنجم عنه حالة كثيراً ما نشهدها في تاريخنا العربي والعالمي هي:

-الأدب، برؤياه السابقة لعصره دائماً، وتطلعه إلى التغيير والارتقاء نحو الأفضل، غالباً ما يقاوم الاحتواء، ويقف في وجه الظلم والقمع.

د-الصدام بين الأدب والسياسة:

لأسباب كثيرة يدخل الأديب في حالة صدام مع السياسي، على رأسها ولا شك: الاختلاف على النهج السياسي، نقد الأديب لأخطاء الحاكم، عدم

- إن كثيراً من الشخصيات في التاريخ كانت ستذهب طي النسيان لولا

رضاه عن سلوكه ومحاولة تنبيهه... انحياز الأديب إلى أحد الأجنحة في صراع سياسي معين، مقاومة الأديب للحاكم من منطلق وطني إن كان هذا الحاكم أجنبياً دخيلاً.. الخ، كما يمكن أن تدخل العلاقات الشخصية في تأجيج الخلاف والصراع، خاصة إذا علمنا أن الأديب والسياسي هما على علاقة مباشرة دائماً، سواء احتك واحدهما بالآخر والتقى به أم لم يحتك ولم يلتق، ذلك أن السياسي يتابع دائماً ما يكتب الأديب ويرصد توجهاته فيضعه في القائمة السوداء إن كان ينتقد أو يعارض، ذا رأي حر مستقل لا يمكن شراؤه أو احتواؤه، أو يضعه في القائمة البيضاء، قائمة الأتباع والحواشي إن كان لين العريكة قابلاً للتعاون والخدمة، فيما يرصد الأديب السياسي نهجاً وسلوكاً ليرى إن كان يتوافق مع مثله وقيمه، طموحاته وتطلعاته، فيكتب مسبحاً بالحمد أو ينتقد ويهجو إن كان غير ذلك، فإذا كانت الحالة الأولى احتوى الحاكم الأديب وانتهى الأمر لكن ماذا يحدث إن كانت الحالة الثانية؟ سيكون هناك الصدام والصراع، وباعتبار أن الأديب هو الحلقة الأضعف، غالباً ما يدفع الثمن باهظاً في هذا الصدام، فالحاكم هو الذي يملك القوة ويملك السلاح والجند، الأمر والنهي وبالتالي غالباً ما تنتج مآس عن ذلك الصدام.

في تاريخنا العربي الكثير من الأمثلة على ذلك للأسف، فأعشى همدان الشاعر المجاهد الذي شارك في الفتوح الإسلامية في طبرستان وأذربيجان... رأى ما عليه الحجاج الثقفي من جور وبغي فارتد على الحجاج واشترك مع عبد الرحمن بن الأشعث في الثورة عليه وخلال ذلك هجاه هجاء مقذعاً منه:

نبئت حجاج بن يوسف

خر من زلق فتبا

فلما انهزم ابن الأشعث وأسر أعشى همدان قابله الحجاج مقابلة أشبه بالمحاكمة لكن بلا محامي دفاع ولا قانون اتهام ولم يفدِ الأعشى أنه كان قد مدح الحجاج أكثر من مرة، فحكم عليه بالموت.

بل إن الحجاج في حادثة أخرى هدد بشن حرب على الدولة البيزنطية كلها من أجل شاعر هجاه. هذا الشاعر هو العديل بن الفرخ الذي لم يكن يعجبه جور الحجاج وظلمه فهجاه بأبيات من الشعر، فأهدر الحجاج دمه وأرسل في طلبه، حاول العديل الالتجاء إلى إحدى القبائل العربية إلا أن هذه كلها رفضت حمايته أو إيواءه مما اضطره للهرب إلى بلاد الروم وهو يقول مطمئن النفس:

ودون يد الحجاج من أن تنالني

بساط لأيدي الناعجات عريض

لكن لم يخطر بباله أن الحجاج كان مستعداً للذهاب بعيداً في طلبه حتى ولو اقتضى منه ذلك إعلان الحرب على دولة الروم في سبيل استعادته وانزال القصاص به، وبالفعل هذا ما حدث، إذ أرسل الحجاج إلى القيصر رسالة يطلب إليه فيها تسليم الشاعر مهدداً "والله لتبعثن به أو لأغزونك خيلاً يكون أولها عندك وآخرها عندي" وكانت النتيجة أن رضخ القيصر للتهديد وأرسل الشاعر إلى الحجاج.

وهذا شاعر آخر عاش في زمن الخليفة العباسي الواثق هو أبو النبغي الذي لم يكن يعجبه سلوك الواثق ولا النهج السياسي الذي يتبعه، خاصة وقد كان من قبله من خلفاء أدخلوا المماليك الأتراك، ومما قاله:

صبراً على الذل والصغار

يا خالق الليل والنهار

كـــم مـــن حمـــار علـــى جـــواد

ومــــــن جــــــواد بــــــلا حمـــــــار

إضافة إلى أشعار أخرى في هجاء حاشية الواثق وأعوانه أدت بهم إلى حبسه وقتله.

أما ابن الرومي فقد بلغ به الحنق والضيق إن هجا آل وهب، عائلة الوزارة لدى الخليفة العباسي، هجاء فاحشاً إذ قال:

تســـميتم فينـــا ملوكـــاً وأنـــتم

عبيـــد لمـــا تحـــوي بطـــون المـــزاود

لكم نعمة أضحت بضيق صدوركم

مبـــرأة مـــن كـــل مـــثن وحامـــد

مما أوغر صدر آل وهب الذين أوغروا صدر الخليفة عليه، لهذا ما إن شاع بعد موت الوزير أبي القاسم عبيد الله هذان البيتان:

شـــربنا عشـــية مـــات الـــوزير

ســـــروراً ونشـــــرب فـــــي ثالثـــــه

فـــلا رحـــم الله تلـــك العظـــام

ولا بـــــــارك الله فـــــــي وارثـــــــه

حتى دبر له ابنه القاسم مكيدة أودت بحياته مسموماً.

بينما كانت لمواجهة بشار بن برد، هذا الشاعر العباسي العنيف، للخليفة المهدي ووزيره يعقوب بن داوود نتائج وخيمة للغاية، فقد ضاق صدر الشاعر بتضييق المهدي على الحريات والتزمت في سلوكه والظلم والطغيان إلى درجة منعه من أن يقول شعر الغزل أو محاسبته على بيت من الشعر قاله في طباع النساء:

عســـر النســـاء إلـــى مياســـرة

والصـــعب يمكـــن بعـــدما جمحـــا

لقد حاول بشار الرضوخ لأمر الخليفة وتنفيذ تعليماته، لكن التضييق استمر والحصار اشتد إلى حد جعل صبره ينفد فشرع ينتقد وزيره يعقوب بن داود، متمنياً على المهدي أن يغيره، كي يصلح حاله وحال الناس إذ يقول:

لله درك يـــا مهـــدي مـــن ملـــك

لـــولا اصـــطناعك يعقـــوب بـــن داود

أمـــا النهـــار فنخمـــات وقرقـــرة

والليـــل يـــأوي إلـــى الزمـــار والعـــود

لكن حين لم يستجب المهدي للانتقاد، شدد هجاءه أكثر وها هو ذا يصيح بالناس دون خوف أو وجل.

يا أيها النـاس قد ضـاعت خلافتكم

إن الخليفـــة يعقـــوب بـــن داود

ضـاعت خلافتكم يـا قـوم فالتمسوا

خليفـــة الله بـــين الـــزق والعـــود

ثم لا يلبث أن يشدد النكير فيهجو الخليفة نفسه أقذع الهجاء:

خليفـــــة يزنـــــي بعماتـــــه

يلعـــب بالـــدبوق والصـــولجان

أبـــــدلنا الله بـــــه غيـــــره

ودس موســى فــي حــري الخيــزران

فمـا كـان مـن المهـدي إلا أن قتلـه بتهمـة

- أدرك العرب منذ القديم قيمة الأدب فكانوا يأتون بأجود القصائد ليكتبوها بماء الذهب ويعلقوها على جدار الكعبة.

الزندقة وما هو بزنديق ولا يحزنون.

كذلك كان أمر الشاعر دعبل الخزاعي الذي دخل في صراع مباشر مع الخلافة العباسية فيقول:

أيسومني المأمون خطة جاهل

أو ما رأى بالأمس رأس محمد

إني من القوم الذين سيوفهم

قتلت أخاك وشرفتك بمقعد

وحين توفي الخليفة المعتصم وجاء أخوه الواثق سارع دعبل بن علي إلى هجائهما معاً إذ قال:

الحمد لله لا صبر ولا جلد

ولا عزاء إذا أهل البلى رقدوا

خليفة مات لم يحزن له أحد

وآخر جاء لم يفرح به أحد

ولم يوفر دعبل شيئاً من السباب إلا سب به الخليفة المعتصم، انظر ما يقول:

ملوك بني العباس في الكتب سبعة

ولم تأتنا عن ثامن لهم كتب

كذلك أهل الكهف في الكتب سبعة

خيار إذا عدوا وثامنهم كلب

لقد ضاع أمر الناس إذ ساس ملكهم

(وصيف) و (اشناس) وقد عظم الكرب

- إم بيتاً من الشعر يطلقه الشاعر قد يرفع إلى السماء أو يخفض إلى الحضيض.

وكانت عاقبة ذلك، بالطبع، مقتل دعبل.. أليس هو الحلقة الأضعف الذي لا يملك حيال القوة الغاشمة إلا أن يسلم عنقه.

شاعرنا العظيم المتنبي نفسه كان ضحية مثل ذلك الصراع والصدام، فقد اصطدمت طموحاته بكل ما كان يراه حوله من تفرق الأمة وذهاب ريحها وضياع كرامتها فيقول:

وإنما الناس بالملوك وما

تفلح عرب ملوكها عجم

في كل أرض وطئتها أمم

ترعى بعبد كأنها غنم

يستخشن الخز حين يلبسه

وكان يبرى بظفره القلم

ويتفق الكثير من الدارسين اليوم على أن هذا الموقف المتمرد والرافض لسيطرة الأعاجم على العرب هو الذي أودى بحياة المتنبي. صحيح أن قصيدته في هجاء ضبة وأمه الطرطبة هي السبب المباشر، إلا أن السبب غير المباشر هو حقد البويهيين (الأعاجم) على المتنبي وتدبيرهم مؤامرة عليه، اتخذوا من ضبة رأس حربة فيها، فكانت الضربة القاضية للشاعر العظيم.

ولو أردنا أن نتابع استعراضنا لحالات الصدام بين الأديب والسياسي وما نتج عنها لما انتهينا قط، فالتاريخ العربي والعالمي مليء بالأمثلة، ماضياً وحاضراً ولا شك في أنه سيظل مستقبلاً. ألم يسجن دستويفسكي ويحكم بالإعدام ثم بالنفي نتيجة هذا الصراع؟ غارسيا لوركا، الشاعر الإسباني، ألم يذهب ضحيته؟ بابلو نيرودا... ما عساه حل به؟ في مصر ألم ينف

الاستعمار البريطاني كل من وقف في وجهه من الأدباء أو يحبسه؟ محمد عبده، أحمد شوقي، محمود سامي البارودي... الخ.

الشهداء الستة عشر الذين أعدمهم العثمانيون في بيروت ودمشق في 6 أيار ألم يكن معظمهم من الكتاب والأدباء؟ من أصل ستة عشر كان أحد عشر منهم كتاباً وأدباء، وعبد الرحمن الكواكبي، الكاتب العظيم الذي وقف في وجه الاستبداد والطغيان داحضاً مفنداً، ألم يقتله الاستعمار العثماني؟ وحتى اليوم، ألا يذهب عشرات الكتاب والأدباء في العالم بسبب موقف سياسي أو قولة حق أو نقدة لباطل؟ الجواب نعم بالتأكيد لكن من يسعه أن يتابع والوقت قصير والقائمة تطول.

الخاتمة:

ختاماً نخلص إلى أن العلاقة بين الأدب والسياسة ظلت عبر التاريخ ولسوف تظل علاقة متداخلة متشابكة قائمة على الجدل وعدم الاستقرار... إيجابية حيناً وسلبية حيناً آخر. إنها فعاليتان أساسيتان من فعاليات المجتمع، واحدة تصوغ رؤيته وأفكاره وأحلامه والأخرى تمسك بزمام الضبط والربط فيه، وكلتاهما بحاجة للأخرى، قد تتوافق مصالحهما وتوجهاتهما، لكن ما أكثر ما تتعارض، فإذا ما تعارضت عملت السياسة على احتواء الأدب فإن لم تستطع لجأت إلى قمعه، وما أكثر الأمثلة عن القمع خاصة في تاريخنا العربي، لكن الأدب برؤياه السابقة لعصره دائماً وتطلعه إلى التغيير دائماً والارتقاء نحو الأفضل، غالباً ما يقاوم الاحتواء ويقف في وجه الظلم والقمع، فهو الذي يسعى لأن يصل إلى ما يجب أن يكون، لا يستسلم بسهولة بل يكافح دافعاً بالمجتمع كله إلى التغيير نحو الأفضل، إلى ذلك الذي يجب أن يكون، وهي الرسالة الحقيقية التي يحملها على عاتقه الأدب، تشاركه في ذلك السياسة أحياناً وتخالفه أكثر الأحيان.

– إن الرسول لنور يستضاء به مهند من سيوف الله مسلول نبئت أن رسول الله أوعدني والعفو عند رسول الله مأمول.

□□□

تساؤلات
حول أدب المرأة

بهيجة مصري إدلبي

كثيراً ما تحار المرأة بين عالمها الأنثوي الخاص بها، وبين صدقها مع ذاتها تجاه التجربة الإنسانية ككل، لأنها تمثل ذات الرجل. وذات المرأة بآن واحد، فالمرأة، أولاً وأخيراً هي المُنتِجة للرجل بعد البدء. بعد أن كانت جزءاً منه قبل البدء.

. كثيراً ما تحار المرأة بين عالمها الأنثوي الخاص بها، وبين صدقها مع ذاتها تجاه التجربة الإنسانية ككل، لأنها تمثل ذات الرجل وذات المرأة بآن واحد.

لذلك نراها غالباً ما تنسى نفسها أمام عوالم أكبر من عالمها.. ومشاكل أكبر من همومها.

دائماً تنظر إلى العالم ككل متكامل، بسبب مسؤولياتها الأسروية، وارتباطها بالبيت والأولاد، وبسبب عالمها الذي يجمع عالم المرأة وعالم الرجل.

لكنها الأقدر على فصل شخصها أحياناً عن دائرة العموم فتنظر لنفسها، وتبحث عنها ضمن هذا العالم العام.

من هنا وعندما خطّت المرأة ذاتها، من خلال أدبها، اصطلح على تسمية ما تكتبه بخصوص المرأة (الأدب النسوي) ومن هنا اندلعت التساؤلات، وكانت المفاهيم المختلفة لهذا المصطلح، فمنهم من يعتبره الأدب الخاص بالمرأة، ومنهم من يعتبره حالة من حالات التجنيس لانفصالها عن أدب الرجال، ومنهم من ادّعى أن في إطلاق هذا المصطلح نوعاً من أنواع التصنيف في الأدب، على اعتبار المرأة أضعف منه قدرة على الإنجاز، وآخرون أكدوا ضرورة إطلاقه كحق لهذه المرأة، وحتى المرأة ذاتها اختلفت في مفهوم هذا المصطلح، فمنهن يعتبرن أن في هذه الهوية إثبات لوجودهن كنساء. ومنهن من يرين أنه ليس أكثر من حالة تصنيف لأدب أكثر تعبيراً عن صورة المرأة عندما تكون هي المنتجة له، و...، الخ.

ومهما كانت وجهات النظر حول هذا المفهوم، فإن المرأة أولاً وأخيراً أكثر ارتباطاً بالعالم من الرجل، وأكثر إدراكاً للزمن منه، من خلال تغلغله في أجزائها فترة التكوين الإنساني.

فكيف تنسى المرأة همّ الوجود، وهي أول من دفع بآدم لتحقيق وجوده في الأرض؟

كيف تمحو المرأة الرجل من عالمها، وهي من سعت لخلافته في الأرض؟

إذاً هي أول من حمل مسؤولية الوجود،

والكينونة على هذه الأرض.

إن المرأة شيء من وجود هي منه، تتوحد معه بكل ما فيه، بكل ما يمكن وما لا يمكن، بكل ما كان وما هو كائن.

أما الرجل فلا يتوحد إلا بما يصنع، يقول ويبقى ضمن اهتمامات أقواله، أما المرأة فتبحث عن ماهية المعنى من خلال ما تقوله هي وما يقوله الرجل.

فكيف لنا أن نفصل المرأة عن العالم الواحد، بهذه التسمية الاصطلاحية؟

وكيف لنا أن نعزل إنجاز الرجل، إن كان كلاهما موجوداً في إنجاز الآخر؟

والأعجب من ذلك هو أن مَن يستحسن مثل هذا الفصل، هو بعض من جنس النساء اللواتي يجدن فيه إثباتاً لوجودهن وقدراتهن وإنجازاتهن.

على الرغم من أن هذا المفهوم يبقى خالياً من صحة مثل هذا الادعاء.

وتبقى القضايا العامة والمطلقة بالنسبة للإنسان متداخلة مع هم الجنسين معاً، ويبقى الهمّ النسوي خصوصاً، والذي تحمله المرأة في سرها متجذّراً بالصوت الإنساني العام، لكن كثيراً ما نرى أنفسنا أمام ضرورة الرد على كثير من التساؤلات من قبل الرجل والمرأة معاً، لعلها تفيد في إثارة الجدل، الذي يؤدي غرضه، في توسيع الآفاق المعرفية، للوصول لأبعد ما يمكن أن يتوصل إليه البحث الإنساني في الذات، من خلال ما يدار من حلقات البحث والحوارات، والدراسات، سواء من الرجل الذي يعرض لموقفه سلباً أو إيجاباً من أدب المرأة، أو من المرأة ذاتها.

لمن تكتب المرأة؟

هل تكتب أدباً خاصاً بها؟

هل هو أدب تمرد، أم هو أدب استجداء لانتزاع الاعتراف بوجودها؟

هل هناك أدب نسوي حقيقي؟

وإن كان ذلك. فمن أين جاءت تسمية المصطلح، ومن أين استمد مشروعيته؟

هل هناك فرق بين ما تكتبه المرأة، وبين الأدب النسوي كمصطلح نقدي؟

هل فعلاً ترى المرأة صوتاً في حديثها، عن صمت النساء؟ كما تقول الأديبة الجزائرية مريم بين؟

لا بد لنا "طبعاً من الإجابة عن مجمل هذه التساؤلات، ولكن قبل أن نسأل عن الأدب النسوي، لا بد لنا من التعريف بالمرأة قبل نسبة هذه الصفة إليها.

ولا بد لنا من المرور على صورة المرأة أمام ذاتها، وأمام مجتمعها، اللذين يلعبان دوراً هاماً في التأريخ لواقع المرأة بشكل عام، ولأدبها بشكل خاص، للتوصل إلى مفهوم الأدب النسوي، وما الذي يمثله هذا المفهوم بالنسبة للمرأة، الموافقة أو المناهضة لهذه التسمية،

إن المرأة مخدوعة من نفسها وأمام نفسها، مخدوعة في المجتمع من كل جوانبه وأبعاده، مخدوعة ومستَلَبة، اقتصادياً، ودينياً، واجتماعياً، وأسطورياً. من خلال الصورة الشكلية لها في المجتمع، أو من خلال تفانيها في حياتها لقاء آخرتها، أو من خلال الأسرة التي تُوهَم دائماً بأنها مسؤولة عنها، وأن عليها أن تكون في المكان الذي خلقت لأجله، كي يكون سموها، أو من خلال صورة التقديس التي ينسبها لها المجتمع بأنها جزء الرجل وعليها أن تتبع كلها،.

ضمن كل هذه الجوانب تغيب المرأة أمام ذاتها، تنظر لنفسها فلا تجدها في ذاتها، وتنظر لصورتها أمام المجتمع، فتضمحل ضمن تصويراته وتصوراته.

فكيف ترسم المرأة صورتها ضمن عالم

. تبقى القضايا العامة والمطلقة بالنسبة للإنسان متداخلة مع هم الجنسين معاً، ويبقى الهم النسوي خصوصاً، والذي تحمله المرأة في سرها، متجذراً بالصوت الإنساني العام.

خادع مخدوع بأوهامه؟

أيـن المـرأة مـن ذاتهـا، والرجـل هـو الـذي يعطيها صورتها أمام نفسها، وأمام المجتمع؟

أين هي من مجتمعها، والمجتمع هو الذي يضع تفاصيل وشكلية هذه الصورة؟

أيـن هـي مـن تاريخهـا، والغايـات والمصـالح تلعـب دورهـا فـي تحديـد صـورتها ضـمن هـذا التاريخ؟.

المـرأة حتـى اليـوم لا تـدرك أكثـر مـن قهـر الرجـل لهـا، فتحمـل حريتهـا نـداء، وتمضـي لتستجديه بـالاعتراف بوجودها اجتماعياً، وقدراتها عملياً، وأفكارها تاريخياً.

فـأي امرأة تلك التي تصوغ حريتها بإرادتـه، وأي حرية لامرأة تنادي، من قلب ظلام أكبر من ندائها؟!

كيف تسمح المرأة أن تطالب بـالاعتراف بها كدليل قوة لها، ونداؤها أساساً دليل ضعف؟!

فـالموجود يوجِـد حُجّـة وجـوده مـن خـلال وجوده، لا من خلال اعتراف الآخر به!

. إن فصل إمكانية المرأة عن إمكانية الرجل، في كل المجالات الإبداعية، إنما هو اعتراف بالآخر على حساب إلغاء الذات، لأنه أصلاً يعني ضعف ثقة بالذات، فإثبات الوجود لا يأتي إلا بالحجة والبرهان.

إن فصل إمكانية المرأة عن إمكانيـة الرجل، فـي كـل المجـالات الإبداعيـة، والفنيـة، والعلميـة، ووو... الخ إنما هو اعتراف بـالآخر على حساب إلغاء الذات، لأنـه أصلاً يعني ضعف ثقة بالذات فإثبـات الوجـود لا يـأتي إلا بـالحجـة والبرهـان لا بالنداء!

فقضـية الفصـل مرفوضـة أصـلاً ضـمن هذه الـدائرة، التـي لا تخلّف إلا الصراع، ولا تجدي إلا بتداخل الأصوات.

فالمرأة التي تنبّهت لوجودها وقيمتها، نـادت بصوتها بعد أن عرفت بؤرة الضعف والاستغلال وكشـفت عنهـا، وشخَّصـت لهـا، ويجـب أن ينتهـي الصـوت بانتهـاء زمـن التشـخيص، وعلـى المـرأة اليـوم أن تتـابع امتـدادها، لا بالنـداء إنمـا بالقيمـة والوجـود، فـأن تسـتمر بالنـداءات اللامجديـة اليـوم يعنـي هدراً لزمنها، دون جدوى، فلكل مقام مقال. فـاليوم دور المرأة لـيس بـالخروج عن مجتمعها أو الاسـتقلال عنـه، أو بنـزع اعترافـات الوجـود! إنمـا بالسـعي والتواصـل، مـن أجـل الوصـول، فـلا بـد للمـرأة أن تبنـي جسـراً بـين واقعهـا الفعلـي، وبـين منظومـة القـيم الاجتماعيـة فـي المجتمـع.. لتبقـى على منظومتها المعرفية التي تبني من خلالها ما تريد لأجل الوصول.

فحالـة الانفصـال التـي تمثّلهـا مـثلاً قضـية الأدب النسوي أو الأنثوي، ليست أكثر من تمزيق وتفتيـت، لإنجـاز حضـاري، مقـدم للـزمن، وكـذا الأمر على الأصعدة الأخرى،

فكيـف تتحقـق القـيم والمفـاهيم ضـمن عـالم تجزيئـي مفكـك مفصـول عـن ذاتـه، والمـرأة هـي مسؤولية الحضارة الإنسانية أولاً وأخيراً؟!

علينا أن ندرك أن الحضارة تُدرس من خلال المرأة وليس العكس.

والأدب النسـوي الـذي هـو محـور بحثنـا لا ينطلق من قضية اعتراف بوجود كتابات المرأة، أو عدم ا لاعتراف، كما يدّعي بعض النساء . حتى تصل باتهام المرأة التي لا تأخذ بهذا المصطلح، أنها إنسانة تتنصّل من أنوثتها. وهويتها لتتبقى تابعة للرجل .!

إذن فـالخلاف القـائم حـول مصـطلح الأدب النسـوي ينطلـق مـن تحديـد مصـطلح نقدي لهـذه الكتابة التي تكتبها المرأة

فـأدب المـرأة موجـود، ولكـن الخـلاف ظـل ضـمن نطـاق التسمية فـي أنـه: هل كل مـا تكتبـه المـرأة ينضـوي تحـت هـذه التسـمية، لمجـرد أن كاتبتـه امـرأة، وإن كانـت القضـايا المطروحـة فيـه عامة إنسانية أو.. سياسية أو اجتماعية أو،...؟

وهل يمكن لنا أن نشمل كل ما كتبه الرجل عـن المـرأة ضـمن هـذا المصـطلح..؟ أم أنـه مصطلح خاص بجنس النساء؟

وللخـروج مـن دائـرة المماحكـات، لا بـد مـن تحديد وجهة نظر تؤكد، أن كل من الرجل والمرأة نتاج اجتماعي واحد، وأن هموم الرجل لا تختلف عن هموم المرأة، وأن المرأة لا بد أن تظهر من خـلال نتاجهـا، وتُثبـت هويـة إنجازهـا، بعيـداً عـن التسميات والمصطلحات،.

لكـن مثـل هـذا الأمـر تعـرّض للكثيـر مـن الـرفض، فكثيـرات هـن اللـواتي يجـدن فـي الأدب النسوي وثيقة اعتراف من الرجل، وتأكيداً لوجود المرأة، وهوية لأدبها، وأن كل من تخرج عن هذا المفهـوم إنمـا هـي تابعـة، فهـاهي الباحثـة نـازك الأعرجي تتعصب لهذا المصطلح فتُقصي المرأة التي لا تأخذ بتسمية الأدب النسوي هوية لها، عن دائـرة الثقـة النسـوية، حتـى أنهـا تتهمهـا بالتبعيـة لرجـل، دون أن تـدرك أن فصـل المـرأة عـن مجتمعهـا، إنمـا هـو خـروج عـن المجتمـع ككـل واعتـراف صـريح بالضـعف والدونيّـة ضـمن هـذه الدائرة.

فالصوت لا يشير إلى قوة، إنما قوة المرأة تكمن بقدر ما يمكن لها أن تخط من التجسيد لخلودها..

فلسنا في معركة صراع بين ندّين، إنما نحن فـي رحلـة تنـافس بـين مكمّلـين، يحملهـا زمننـا ليمضي بها لواء للخلود.

ولا أعتقـد أن هـذا المصـطلح هـو منظـور جديد ومعاصر على حد تعبير نازك الأعرجي في كتابهـا صـوت الأنثـى الـذي تبـين فيـه دوافعهـا لتأصـيل هـذا المصـطلح والـدفاع عنـه علـى أنـه اعتـراف بوجـود المـرأة، فعاليتهـا فـي المجتمـع منطلقـة مـن قاعـدة التقريـر والتعمـيم والتعصـب لمقولتهـا دون أن تفـتح بابـاً للحـوار، بـل تبـدأ بالإدانـات والاتهامـات لكـل مـن يعـارض هـذا المصـطلح. الـذي تـدافع عنـه، حتـى أنهـا تـدين بعض الأديبات اللواتي لا يأخذن به، ويعتبرن أن الأدب هو أدب إنساني، بالتنصل والهروب تقول: "فما أن تسأل الأديبة عن (الأدب النسوي) حتى تجيب على الفور: ليس هناك أدب نسوي.. أنا أكتب أدباً إنسانياً..

وفـي تقديرنا . تقول الأعرجـي . أن المرأة المثقفـة "الأديبـة هنـا" وهـي تنـأى عـن وصـف كتاباتها "بالنسوية" إنما تواصل ما تفعله في الحياة "بيت الأسرة" "بيت الزوج" العمل، الشارع، حيث يتعين عليها أن تنضوي تحت حماية الذكر لكي يعتـرف بهـا اجتماعيـاً ولا تعـزل فتصـبح محـط التفحص والتعقيب والشك والإدانة.. وفـي الغالـب تنأى الأديبة عن الخوض في هذه المسألة تزلفاً لنادي الأدب الرجولي، فهي تدرك في قرارة وعيها أنها عضو غير متمتع بحقوق ثابتة، وأنها "هناك" لأن الرجل قد رضي بذلك لأسباب عديدة، قد لا يكـون منجزهـا الفكري والثقـافي أهمهـا.. فالأديبـة إذن تخشى إن انعزلت "تميزت في الواقع" تحت تسمية ذات صلة بجنسها، أن تفقد حماية الرجل التـي هـي دائمـاً حمايـة مشـروطة بالانصـياع فـي الثقافة كما في البيت، وكما في المجتمع.

ومـن ناحيـة أخـرى تـدرك المـرأة المثقفـة هشاشة موقعها "في المجتمع خارج البيت" وهي هشاشة غير مشروطة بنوع، وكم ومستوى نتاجها، بل بمكانتها . مكانة متدنية، تابعة، وغير فاعلة..

تخشى المرأة الأديبة أشد الخشية من تسمية "النسوي": "الأنثوي النسائي" فهي تدرك من خلال وعـي جمعـي موروثـاً عميـق الغـور، وأن اقتـران أدبها أو نتاجها الفكري بجنسها سوف يستحضر أحكاماً ثابتة عن عمل المرأة عموماً، فما دامت الوظيفـة الأساسـية التـي تسـتهلك المـرأة "العمـل

. هموم الرجل لا تختلف عن هموم المرأة، والمرأة لا بد أن تظهر من خلال نتاجها، وتثبت هوية إنجازها، بعيداً عن التسميات والمصطلحات.

المنزلي وهي وظيفة عديمة القيمة اقتصادياً" فإن أي عمل آخر تقوم به وإن كان مدفوع الأجر . لا يزيد على كونه وضع قاعدته الزوال، وبقاؤه الاستثناء من حيث كونه رهيناً إلى أبعد حد يرضى المجتمع عن حسن سلوكها، ابتداء بأصغر الحلقات" الرجل/ ولي الأمر "التي تستهلك كيان المرأة وتسوغ وجودها هي عديمة القيمة في قرارة وعي مجتمعها، فكم بالأحرى هي قيمة آخر وظائفها جدارة بالاعتبار: إبداعها الفكري والذهني والوجداني"[1]

وتتابع الأعرجي إدانتها للأديبات اللواتي لا يوافقنها على تأصيلها لهذا المصطلح والدفاع عنه بأسلحة واهية متوهمة دون أن تدرك أن في تعصبها هذا إدانة لهذا المصطلح، وإدانة لها نفسها لأنها لا تقدم قراءة حقيقية للرجل والمرأة، بل تقدم آراء محمومة مشحونة تقول:

"فالأديبة تهرب من تسمية "النسوي" كما لو أن نابضاً يقذفها أبعد ما يمكن عن مخاطره المحتملة، وهي بذلك ترمي إلى مهادنة أهداف وأغراض جميع الفئات المشخصة آنفاً والتي تفضل تريد/ تعمل على عدم الخوض في بحر يطفو على سطحه جبل جليد اسمه الأدب النسوي، ويغطس في أعماقه ثلثا الجبل، الذي هو في حقيقته "اللامكان التي تتمتع به المرأة على كل مستويات وجودها".[2]

وتمثل لذلك بفصل عنوانه:

"نازك الملائكة في رحلة القلق والاضطراب من الحيرة الوجودية إلى احتقار الذات المؤنثة.."

من خلال دراستها لأدب الشاعرة نازك الملائكة،!. لكن يبدو أن الأعرجي ذهبت بعيداً وبعيداً جداً عن عالم نازك الملائكة، هذا العالم

. تدرك المرأة المثقفة هشاشة موقعها في المجتمع خارج البيت، وهي هشاشة غير مشروطة بنوع وكم ومستوى نتاجها، بل بمكانتها، مكانة متدنية، تابعه، وغير فاعلة.

[1] نازك الأعرجي. صوت الأنثى. دار الأهالي دمشق. ص7-8.
[2] المرجع نفسه ص9.

الذي صورته امرأة أخرى في كتابها "من الأدب النسائي المعاصر" وهي الأديبة ليلى الصباغ التي لم تتعصب للمصطلح كما فعلت الأعرجي بل حاولت أن تقدم وجهة نظر موضوعية، متصلة بروح المعنى لا بالمصطلح كاصطلاح نقدي: تقول:

"صحيح أن الأدب الحق يثبت ذاته، ويغدو إرثاً أدبياً مكتوباً أو متمثلاً، ولكنه قد لا يؤرخ لذاته، ومن ثم فواجب المرأة، أرأت تقاعس الرجل في هذا الميدان، أو لم تره، أن تبحث في عطاء المرأة الفكري، وأن تعرّف به، لا تحزباً لنسويتها، ولا ادعاء لفهم أعمق لنفسيته وفنيته، وإنما إدراكاً أوسع لقيمته، لا في مجال الحياة الحضارية عامة فحسب، وإنما في مجال وجودها هي، ودفعها كإنسانة، وكامرأة، وهنا أقول إن عليها أن تعرّف به الرجل فحسب لتثبت خصوبة فكرها، ومشاركتها له على قدم المساواة في هذا الميدان، وإنما المرأة والرجل على السواء، لأنني أظن أن جهل المرأة الأديبة، والمؤلفة بل والعادية، أو تجاهلها، هو أكثر شيوعاً من تناسي الرجل الأديب أو غير الأديب، لأدب المرأة وعطائها الفكري"[3]

وتقول في شاعرتنا نازك الملائكة:

"فقد كتبت عنها "مارون عبود" عند إصدارها ديوانها الأول، قائلاً: "هذه خنساء جديدة، ولكنها مثقفة، تطلع علينا في القرن العشرين بديوان شعر يدور حول موضوع واحد كديوان خنساء الزمن الغابر تلك ذوبت شعرها دموعاً على أخويها، وهذه استحالت عواطفها شعراً حزيناً كئيباً"[4]

فمثل هذا الاعتراف في هذه المرأة الأديبة لم

[3] ليلى الصباغ . من الأدب النسائي المعاصر . وزارة الثقافة والإرشاد القومي. دمشق. 1996/ص/53-54/.
[4] المرجع نفسه ص /54/

يأت من خلال المطالبة بالصوت والنداء، ولا من خلال إقرار بالتعصب لهوية الأدب وإنما من خلال ما هو موجود في إنجاز النصوص للشاعرة الأنثى. فالأجدر بنا تأكيد الاعتراف من خلال الحجة، لا من خلال المطالبة بالأصوات والأسماء والمصطلحات، ففي مقولة الصباغ " وقد كان حتماً على شاعرة مثل نازك الملائكة أن تأتي لتمزق الأسطورة.. أسطورة تفوق الرجل على المرأة في ميدان العطاء الذهني، ولتقود هي ورفيقتها "فدوى طوقان" إلى فتوحات شعرية"[1] هذا الموقف يختلف كثيراً عما جاءت به نازك الأعرجي بعد رحلة طويلة من الإبحار في عالم نازك الملائكة لتخرج أخيراً بقشة متعفنة لا تحمل في باطنها إلا النداء فتطل علينا لتقول: احتقار الذات المؤنثة في عالم نازك الملائكة!!؟

ولو نظرنا لقصيدة (تهم) من ديوان نازك الملائكة شظايا ورماد:

يقولون لكنني تائهة

ألوذ بصمتي الخفي الغريب

أعيش حياتي كالآلهة

وقلبي شعور وروحي لهيب

...

...

حياتي يا شاعري كلها

حياة فتاة من الحالمين

إلهية الروح لكنها

على الأرض حفنة ماء وطين

تعذبها صرخات الأسى

وترعشها صدمات السنين

هذه المقاطع من قصيدة نازك الملائكة تحمل تأكيداً كبيراً على وجودها الوجود القيمي للمرأة، ولو لم تقل غير هذه القصيدة لكفاها ذلك.

وكذلك الأمر في قصيدة (الأرض المحجبة) حيث تبرز حقيقة الهم الإنساني العام على لسان العاملين في الأرض:

عمرنا كان طريقاً معتماً

حدثونا عن رخاء ناعم

فوجدنا دربنا جوعاً وعرياً

...

...

أين تلك الأرض؟ من حجبها؟

نحن شدناها برنات الفؤوس

وأجعنا في الدجى أطفالنا

لنغذيها، وُجدنا بالنفوس

وزرعنا وحصدنا عمرنا

وجنينا ظلمة الدهر العبوس

وسقينا أرضها من دمنا

ومنحناها لأرباب الكؤوس.

فهل يخرجها حملها لصوت القهر الإنساني من هويتها الأنثوية، أو النسوية ليقصيها خارج أدب المرأة؟

وهل صوت المرأة ضمن الهم الإنساني ضياع لأنوثتها؟

وهل في قصيدة "غسلاً للعار" خروجاً عن أنوثتها واحتقاراً، عندما ترفع صوتها بوجه أكبر ظلم يحل بالمرأة من مجتمعها:

أين تراها فيرد الوحش "قتلناها"

"وصمة عار في جبهتنا وغسلناها"

...

...

. صوت الشعر النسوي ليس بحاجة لهوية أو انتماء، إنما هو صرخة تعبر من خلال دويها عن قوة وجودها، ومصدريتها التي لا تضمحل، ووجودها الذي لا يزول.

[1] المرجع نفسه ص /55/

يا رب الحانة، أين الخمر؟ وأين الكأس؟
ناد الغانية الكسلى العاطرة النفاس

...

...

املأ كاساتك يا جزار
وعلى المقتولة غسل العار

****

أما عن صورة المرأة في ذاتها فيراها الباحث طراد الكبيسي في كتابه الاختلاف والائتلاف" ومن خلال ما قدمته المرأة من صور وأشكال في نماذجها الشعرية يقول:

"إن الشعر النسوي شأنه شأن الشعر الآخر (الرجالي) مر عبر تاريخ البشرية الطويل، بصيغ وبنيات أشكال مختلفة: بسيطة ثم تطورت إلى مركبة ولا تختلف القصيدة الحديثة في توجهاتها العاطفية وتعبيراتها في الصورة والمجاز والرمز عن القصيدة النسوية في تاريخها منذ القدم"(1)

ويرى أيضاً أن تقديس المرأة يأتي "من فترة العبادة الطوطمية: عبادة المرأة الأم باعتبارها رمز الخصب والولادة والآلهة المعبودة"(2) ومن خلال استقراء النصوص الشعرية يدرس الكبيسي التراكيب والصورة التي تشكل الوحدة التصويرية المتكاملة، ويركز على أنماط الصور وارتباطها بالشاعر من خلال ما قدمته الشاعرات اللواتي أرّخن لصورة المرأة في شعرهن، لا في هوية الأدب لأن الصورة التي شكلتها المرأة في شعرها دلّت على صانعها وأثبتت حجة وجوده، وتخليده ولم تنسب ما قدمت من نصوص إلى مفهوم الأدب النسوي، إلا من خلال روح النص ونبض الصورة التي خطتها عظمة المرأة في حجة وجودها.

. الإبداع لا يؤطره جنس حامله امرأة كان أم رجلاً، لأن خلوده يأخذه من قيمته كنص إبداعي، حامل لوجوده عبر الزمان والمكان.

ويدرس الكبيسي أيضاً صورة المرأة وارتباط مفهوم الأدب النسوي من خلال اتصال المرأة بالزمان والمكان، لنرى من خلال بحثه في الصورة الدلالية للمرأة أن المرأة لم تنطوي على ذاتها وهمومها فقط في أدبها وإنما انطلقت إلى قضايا أعم وأشمل في الفضاء الإنساني. وذلك من خلال استقرائنا للأمثلة والشواهد الشعرية التي أوردها لكل من وداد الجوراني، فدوى طوقان، نازك الملائكة، وفاء العمراني، لينا الطيبي، ومريم بين.

إذن فصوت الشعر النسوي ليس بحاجة لهوية أو انتماء.. إنما هو صرخة تعبر من خلال دويها عن قوة وجودها ومصدريتها التي لا تضمحل، ووجودها الذي لا يزول.

ومصطلح أو اسم الأدب النسوي، إنما هو تصغير لمعنى أكبر يؤرخ للمرأة وإنجازاتها، وما يمكن أن تقدمه من قضاياها وأطروحاتها، واستعادة مكانتها، التي حجبت لفترة تاريخية أدت إلى استلاب مجتمع ككل /امرأة ورجل/ ومن ثم لاستعباد أمة بأكملها،.

ولا بد للمرأة أن تمحو آثار اليد التي عبثت بتاريخها فأحالته لخدعة، فلتنبش المرأة في حقائق تاريخها كي تعيد انتماءها مرة أخرى.

وخلاصة القول:

إننا أكبر من أسمائنا التي تطلق علينا، فالأسماء ليست أكثر من شواهد قبر، والمصطلحات ليست أكثر من كلام لا يتجاوز مساحة حروفه، لأننا يوم ولدنا، ولدنا في معانينا،... فقتلتنا اللغة الميتة.

نحن بحاجة للانبعاث من أرواحنا التي تعنينا، ولا تعني سوانا.

لقد كتبت المرأة منذ عصور ما قبل الميلاد،

---

(1) طراد الكبيسي . الاختلاف والائتلاف . اتحاد الكتاب العرب . دمشق . 2000/ ص /78/

(2) المرجع نفسه ص /78/

وليست بحاجة اليوم لإثبات استطاعتها وقدرتها على الكتابة، كعنصر ضمن مفهوم بالٍ، يدعى بالأدب النسوي الذي كثيراً ما يعتبره الآخرون واقعاً حديث العهد بالنسبة للمرأة رغم أن الأمر على خلاف ذلك.

فالمرأة كتبت منذ الأزل وسوف تبقى تكتب إلى ما لانهاية، ككائن لا كجنس، لأن الإبداع لا يؤطره جنس حامله امرأة كان أم رجلاً، لأن خلوده يأخذه من قيمته كنص إبداعي حامل لوجوده عبر الزمان والمكان.

❑❑❑

صــدر

عن منشـورات اتـحاد الكتّاب العرب

الرواية البوليسية

دراسة ....عبد القادر شرشار

أعلام من بلاد الشام

تيسير شيخ الأرض

فيلسوفاً ومترجماً وشاعراً

سمير شيخ الأرض

المقدمة

منذ أقدم العصور، والإنسان يحاول اكتشاف سرِّ الوجود. وقد سعى الفلاسفة إلى هذا الاكتشاف خلال خبراتهم ونظراتهم التأملية في الوجود الذي يَرَوْنَ أنفسهم داخله دائماً، ومهما حاولوا الإحاطة به، فهو الأكبر، وهو المجهول الذي يشعر الإنسان بعجزه عن السَّيطرة عليه كلِّيّاً، وتخيره لمصلحته.

. منذ أقدم العصور، والإنسان يحاول اكتشاف سر الوجود. وقد سعى الفلاسفة إلى هذا الاكتشاف خلال خبراتهم ونظراتهم التأملية في الوجود الذين يرون أنفسهم داخله دائماً.

وهذه الدراسة في: حياة وفكر وإبداع إنسان، تمثَّل أفكار سابقيه من المفكرين والفلاسفة، فوجد أن ما سُمِّي فلسفات، لا يعدو كونه، في الحقيقة، نظرياتٍ فلسفيَّةً، وصدر بعد ذلك عما سمَّاه "الفلسفة الكُلاَّنيَّة": هذه الفلسفة التي كان لها صدى إيجابي لدى المثقفين العرب، من المفكرين ودارسي الفلسفة، وأظن أنها كانت ستلقى الصَّدى نفسه، وتكتسب صفة العالمية لو توافر لها ما يتوافر للإبداعات العالمية من سعة الانتشار إعلامياً، ومن ظروف مساعدة أخرى، كتلك التي أدَّت إلى انتشار الدِّيكارتيَّة والهيغليَّة والوجوديَّة السَّارتريَّة، وغيرها.

من هو هذا الفيلسوف؟ وما هي فلسفته التي يتصدى بها لنظريات الفلاسفة على اختلافها؟ وهل فلسفته . حقاً . هي الفلسفة الوحيدة؟ وما هي إبداعاته الأخرى وتأثيره في الحياة الثقافية خلال القرن العشرين؟ وما احتمالات تأثير فكره في الحياة الفكرية والثقافية مستقبلاً؟

هذا ما سنجتهد في التوصل إلى الإجابة عنه، خلال استقراء، نحرص أن يكون دقيقاً، ليؤدِّي إلى نتائج منطقية سليمة..

*

الفصل الأول
سيرة تيسير شيخ الأرض

كثيرون من المربين يذكرون تيسير شيخ الأرض مربِّياً درَّسهم علم النفس في دار المعلمين

الابتدائيــة، أو مــديراً لهــذه الــدار فــي منتصــف خمســينيات القــرن العشــرين، وكثيــرون مــن المتخرجين فـي كليـة الآداب يـذكرون أنـه درَّسـهم الفلسفة العربية في قسمي الفلسفة والتاريخ معبِّرين عن تقديرهم لفكره ولكفايته وغزارة معلوماته وتمكنـه مـن مادتـه التدريسـية، ولكـن المهتمِّين بالإبـداع الفلسفي والدراسات الفلسفية وتطور الفكر الفلسفي هم الذين يَعدُّون "تيسير" فيلسوفاً حقيقياً يجب أن يُقدَّر حقَّ قدره عربياً ودولياً، فهو لم يكن مدرِّساً للفلسـفة فقـط، ولا موجِّهـاً اختصاصـياً ولا مؤلـف كتب مدرسية لمادة الفلسفة ولا مترجم كتب فكرية تربوية وفلسفية بل كان . أيضاً . فيلسوفاً حقاً تسـتحق فلسـفته التربـع فـي قمـة الهـرم النـاظم للفلسفات التي ظهرت عبر تاريخ الفلسفة كله، كما سيتبين لنا خلال صفحات دراستنا هذه.

مولده ونشأته:

ولد أبـو زيـاد تيسير بـن أحمد شيخ الأرض فـي دمشـق عـام ثلاثـة وعشـرين وتسـعمئة وألـف (1923)، فـي بيت جده الشيخ محمد زاهد بـن حسين شيخ الأرض، فـي حي الميدان التحتـاني الذي يمثل القسم الأكبر من دمشق القديمة.

كـان هـذا البيـت العربـي القـديم فـي حـارة تسمى: البحرة السوداء، أو "بحرة السوداء"، ويحمل الرقم (20)، وهـو مـا يـزال قائمـاً حتـى وقتنـا هـذا، ويقيم فيه بعض أولاد أعمامه مع أسرهم.

وقد نشـأ وتربـى فـي هـذا البيـت شخصـيات عـدة كـان لهـا أسـماء لمعـت فـي عـالمي الفـن والأدب، وربما كان للجدِّ محمد زاهد ولموقع البيت والحـي الأثـر الأكبـر فـي ذلك، فالجدّ كـان قاضـياً فـي المحكمـة الشـرعية وموَلَعـاً بالمـدائح النبويـة، والحي كان قريباً من مبنى الإذاعة القديم "وصـالة" سـينما النصـر التـي كانـت تقـدم عروضـاً فنيـة تسـتقدم فرقـاً ومطـربين ومطربـات تنمّـي الـذوق والحس الفنيين في من لديهم الاستعداد لأن يكونوا فنانين ومبدعين.

لقد تربَّى في هذا البيت أبنـاء الشيخ محمد زاهـد الأربعـة: أحمـد وعبـد الحميـد وعبـد المجيـد وعبـد الغني، وكان والد تيسير أكبرهم، وربما كانت ظـروف التحاقـه بحـرب (المِيّـة ومِيّـة) هـي التـي أبعدته عن الأجواء، التي عاشها أخواه الأصغران والتـي جعلتهمـا يهتمـان بالزجـل والغنـاء، وقـد بـرع فيهمـا عبـد الغنـي أكثـر مـن أخيـه الـذي اكتفـى بالعمـل مُحْيِيـاً للأفـراح إضـافة إلـى عملـه مؤذِّنـاً لأحد المساجد.

سمَّى عبد الغني نفسـه اسماً فنِّيّاً هو عبد الغنـي الشَّـيخ، وهـو الشـاعر الشـعبي المشـهور، وكـان مـن نسـله الفنـان راشـد الشـيخ وأولاده الـذين عملوا عازفين.

وربما كان من الممكن أن يتأثر مسار حياة تيسـير بالحيـاة التـي عاشـها عمـه وأبنـاء عمـه الفنانون لو لم يسافر والده إلى بيروت عام 1929 بسـبب إفلاسـه بمضـاربات الـذهب[1]، وقـد اعتبـر هـذا العـام، كمـا هـو معلـوم، بدايـة الأزمـة الاقتصـادية العالميـة التـي أفضـى إفـلاس الكثيـرين خلالها إلى انتحارهم.

لم يكن لتيسير ذكريات طفولة ذات شأن في دمشـق، ويمكننـا أن نقـول: إن ذكريـات طفولتـه عادية جرت حوادثها كلُّها في بيروت.

ومـع ذلـك، فتيسـير يقـول فـي نشـأته: إنـه التحق مع أخيه الأكبر موفق بما يعادل في أيامنا هـذه الصـف الأول الابتـدائي عـام 1932 فـي مدرسـة عمـر الفـاروق التابعـة لجمعيـة المقاصـد

[1] كانت هجرة أبيه إلى بيروت بناءً على اتفاق بينه وبين أحد الصَّيارفة الدمشقيين على العمل لديه في محل صيرفة افتتحه فيها، وبقي يعمل معه إلى أن قرر العودة إلى دمشق بسبب كبره في السن، فترك له تعويضاً أعانه على متابعة العمل في بيروت صيرفياً مستقلاً.

. المهتمون بالإبداع الفلسفي والدراسات الفلسفية، وتطور الفكر الفلسفي، هم الذين يعدون "تيسير شيخ الأرض" فيلسوفاً حقيقياً يجب أن يقدر حق قدره عربياً ودولياً.

الخيريـة الإسـلامية فـي بيـروت[1]. ومـا هـي إلا ثلاث سنوات حتى وجد نفسه ببعض التشجيع من مدرِّسيه على المطالعة مقبلاً على التهام ثقافات المكتبة المدرسية، ليصير من المتفوقين في اللغة العربية والمرموقين من الزملاء.

ميوله الأدبية:

وشـيئاً فشـيئاً، راحـت ميولـه الأدبيـة تتكـون بتأثير من قراءاته التي وجَّهته . بدايةً . نحو كتابة القصة القصيرة والقصة الطويلة، وهو . بعد . لم ينتقل إلى المرحلة الإعدادية، هذه القصص التي ما لبث أن اكتشف أن غلبة الطابع السَّردي عليها تعيبها وتُفقدها عنصر التشويق، وأن الحوار فيها لـم يكن طبيعياً، وأن بعض المواقف فيها يحتـاج إلى معلومات لم يكن يمتلكها، وكان اكتشافه هذا سبب انصرافه عن الكتابة القصصية.

. راحت ميوله الأدبية تتكون بتأثير من قراءاته التي وجهته . بداية. نحو كتابة القصة القصيرة والقصة الطويلة.

ولم يكن بإمكان صاحب ميول أدبية مثله أن يقبل البقاء بلا بديل من الكتابة القصصية، فقرَّر أن يكتـب الشـعر، ويسـتعدَّ لأن يكـون شـاعراً مرموقاً، وكان مولعاً في الأصل بقراءة القصائد والدواوين الشعرية المختلفة واقتنائها، وبحفظ ما يروقه منها، حتى إذا وجد في نفسه قدرة على التعبير عن عاطفته بصدق وبصور شعرية جيدة وصـياغة حسـنة، راح يتـدفق بعطائـه الشـعري، وينشر في مجلة الكُلِّيَّة ومجلة "ألف ليلة وليلة" اللتين كانتا تصدران في تلك الأيام.

ومما ساعد على ازدياد ميوله الأدبية نمواً وبـروزاً دراسـته لـلأدب الفرنسـي وتـأثره بعـدد مـن شـعرائه، ولا سيما لامـارتين فـي تأملاتـه الأولـى: تلك التأملات التي سحرته برومانسيتها[2] الآسرة، حتـى غدت رفيقته الدائمـة مدة لا بأس بها من صباه.

وكذلك رغبته في الاطلاع على كنوز الأدب الإنكليزي التي كان يسمع عنها الكثير المشوِّق، جعلتـه يهـتم أكثـر مـن زملائـه بدراسـة اللغـة الإنكليزيـة التـي كانـت تُقَـرَّر لطـلاب المرحلـة الإعداديـة فـي بيـروت لغـةً ثانيـةً، دون أن تكـون مـادة مطلوبـة فـي الفحـوص الرسـمية، فـالتحق بالقسم المسائي من الفرع الفرنسي في الجامعة الأمريكية، واستطاع أن يستفيد مما درسه فيه ما مكَّنـه من الاعتماد على نفسه في قراءة الكتب والاستفادة منها، وخاصة ما يتعلق منها بالشعر التأملي العميق الذي يستهويه.

تحول جديد:

وتشـاء الظـروف أن يتـرك المدرسـة عـام 1939، بعـد انـدلاع الحـرب العالميـة الثانيـة[3] ولكن تأصل حب العلم فيه خلال الفترة التأسيسية يحفـزه علـى عدم تـرك الدراسـة، فيُمـتِّن علاقتـه بالكتـب والمكتبـات ليزيـد مـن اطلاعـه وثقافتـه، ويحافظ على صلته بأصدقائه من زملاء الدراسة الـذين كـانوا يتـردَّدون إليـه، فيسـمعهم أشـعاره، ويستفيد مما يتلقونه من دروس الأدب في قاعات الدراسة.

وبالبقاء على صلة بالثقافة والمثقفين من الأصدقاء والأدباء اللبنانيين من أمثال (أحمد أبو

(1) *فصول من حياتي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، "دمشق" 1997، ص9، وكانت الصفوف الدراسية في لبنان تعد عداً تنازلياً، أي أن الصف الأول الابتدائي كان يقال له: الصف العاشر، والثاني الابتدائي يقال له التاسع وهكذا...*

(2) *الرومانسية: مذهب في الشعر والأدب عرف أصحابه في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر بالعودة إلى الطبيعة وعمق العاطفة والجنوح إلى الخيال والابتعاد عن الواقع واستخدام التلوين الجمالي البديع.*

(3) *ترك المدرسة على أثر رسوبه في امتحان الشهادة الإعدادية، بعد أن عجز عن الإجابة عن أسئلة العلوم، حيث خرج وقتئذ من قاعة الامتحان وهو يعتقد أن مصيره في الحياة قد تحدد بالشعر.*

سعد وفؤاد الخشن ومحمد العيتاني) وغيرهم، نَمَا في نفسه الحنين إلى الدراسة والرغبة في العودة إليها، وأثارت اهتمامه الجلسات الفكرية والفلسفية التي كان الحديث عن قضاياها بين الأصدقاء يتم بحضوره، فتحول اعتقاده بأن عالم الأدب والشعر هو عالم الفكر والروح إلى أن هناك عالماً أوسع أفقاً وأعمق غوراً هو عالم الفلسفة، وأن عليه أن يجوب تلك الآفاق، ويصل إلى أعمق تلك الأعماق، فتكون في الوقت نفسه رديفاً للشعر وسبيلاً إلى إغنائه والتعمق فيه، لذلك لم يتخلَّ عن الشعر، وبقي ينشر في مجلة "الأديب" البيروتية، وتكوَّن لديه الاعتقاد . بتأثير من قراءاته بلغات مختلفة . أن الفرق الكبير بين عمق الآداب الغربية وبساطة الأدب العربي . آنذاك . راجع إلى اتصال الأدباء والشعراء في الغرب بالجو الثقافي عموماً، وبالجو الفلسفي خصوصاً، في حين كان جهد الشعراء والأدباء العرب ينصرف إلى المحسِّنات البلاغية، لضعف الجو الثقافي الفلسفي، في البلاد العربية، وانعدامه كما يرى الكثيرون.

الدخول في الحياة العملية:

عمل تيسير في التعليم الابتدائي ثلاث سنوات تقريباً، كانت هوايته في المطالعة خلالها تنمو باستمرار، ساعده على ذلك شبه الفراغ الذي كان يحسه في نفسه، وصار بإمكانه القراءة بالإنكليزية على نحو جيد، إضافة إلى العربية والفرنسية، وأصبحت لديه ثقافة فلسفية أغنت إحساسه الشعري وتمثلت قصائدَ تغوص إلى أعماق الروح الإنسانية، وتتحرَّى أدقَّ مكنوناتها، ولا تتخلَّى عن نصيبها الذي يفترضه الذوق العام العربي بها من الصنعة الخفيفة غير المُسِفَّة.

وفي إثْر خلاف بينه وبين مدير مدرسة عمر الفاروق التي كان يعمل فيها ترك التعليم عام 1943، وراح يعمل من وقت لآخر في إعطاء الدروس الخصوصية، إلى أن جمعته الظروف عام 1945 بمدرس التاريخ الذي كان مديراً لمدرسة المقاصد الخيرية، وقرر مساعدته في متابعة دراسته، لمعرفته بموهبته القديمة، منذ كان طالباً عنده. وكانت نفقات دراسته دَيْناً عليه لجمعية العمل الخيري في كلية المقاصد الخيرية، حيث ملأ "سند تعهد" موقَّع بكفالة من والده.

وفي صيف عام 1948، وبينما كان ينتظر صدور نتائج الثانوية العامة، أخبره أحد طلابه الذين كانوا يتلقَّون دروساً على يديه أن له قريباً في وزارة الدفاع الوطني السورية يمكنه مساعدته في التقدم إلى وظيفة أعلنت عنها الوزارة.

وتقدم للوظيفة، ونجح في امتحان القبول، وتسلم العمل في تشرين الأول من عام 1948، وأقام في حصة أبيه من بيته الذي كان وإخوته قد ورثوه، والذي كانت أمه قد أنجبته فيه، ثم التحق بقسم الفلسفة المفتتح حديثاً في كلية الآداب من الجامعة السورية، هذا القسم الذي وجد في دراسة موادِّه إشباعاً لنهمٍ سكن روحه منذ كان في لبنان يهيم فكره في قضايا الفلسفة المختلفة، ويسعى من خلالها إلى طبع تجاربه الشعرية بطابعها العميق.

ومع أن حياته في دمشق اتسمت بالعمل والدراسة وحساب الوقت بالساعة والدقيقة، حرصاً على عدم تضييعه في ما لا طائل منه، فقد وجد فرصة لتعلم اللغة الألمانية، فلم يتركها تضيع، إدراكاً منه لأهميتها في اطلاعه على الفلسفة الألمانية، ذات الشأن الكبير في تاريخ الفكر الإنساني.

وهكذا اكتسبت ثقافة تيسير اللغوية والفلسفية مزيداً من الغنى، و تهيأت له ظروف الزواج من ابنة عمه عام 1950، وهو . بعدُ . ما يزال طالباً جامعياً، وفي عام 1952 حصل على الإجازة في الفلسفة، بعد أن تقدم ببحث عن "تجربة البدن في فلسفة غبرييل مارسيل"، هذا الفيلسوف لُقِّب

. تحول اعتقاده بأن عالم الأدب والشعر هو عالم الفكر والروح، إلى أن هناك عالماً أوسع أفقاً، وأعمق غوراً، هو عالم الفلسفة.

بالوجوديِّ المؤمن.

وفي السنة التالية، التحق بالمعهد العالي للمعلمين (كلية التربية) وحصل في نهايتها على شهادة أهلية التعليم الثانوي في حزيران من عام1953، بعد أن تقدم ببحث عن "الشَّخصية في اختبار رورشاخ"، ليُعيَّن مدرساً في إحدى ثانويات حمص.

في نهاية صيف عام 1955 تم نقله من حمص إلى دمشق، وعُيِّن مدرساً للتربية وعلم النفس في دار المعلمين الابتدائية، وفي عام 1959 صدر قرار بتعيينه مديراً للدار، تقديراً من المسؤولين في المديرية والوزارة لنشاطه في مجالي الترجمة والتأليف اللذين راح يعمل بهما في أوقات فراغه، فقد تابع تثقيف نفسه فلسفياً بمطالعة كل كتاب رأى أنه يستحق الدراسة، سواء أكان عربياً أم إنكليزياً أم فرنسياً أم ألمانياً، إضافة إلى عمله في الترجمة عن هذه اللغات الثلاث.

. وجد فرصة لتعلم اللغة الألمانية، فلم يتركها تضيع، إدراكاً منه لأهميتها في إطلاعه على الفلسفة الألمانية، ذات الشأن الكبير في الفكر الإنساني.

ووضع لحياته نظاماً خاصاً، قلَّما نجد مثيلاً له لدى متَّقفينا، إذ راح يقضي معظم أوقاته بين الكتب، إمَّا قارئاً أو مترجماً أو مؤلفاً، وإذا خرج من البيت بعد العصر، فلا بدَّ أن يمرَّ على المكتبات ليتعرَّف آخرَ ما صدر من مؤلفات تربوية وفلسفية، ويضمها إلى خزائن كتبه، فقد كان لديه أكثر من خزانة للكتب العربية وأكثر من خزانة للكتب الأجنبية.

وفي عام 1962 ذهب إلى بنغازي بليبيا متعاقداً مع الجامعة الليبية على التدريس في كلية الآداب "قسم الفلسفة"، وبقي فيها سنة واحدة طلب في نهايتها إنهاء العقد، ورجع إلى دمشق مدرساً في دار المعلمين.

في نيسان من عام 1964، صدر قرار وزاري بنقله إلى ملاك الإدارة وتكليفه التفتيش الإداري للفلسفة والتربية، وفي الوقت نفسه كُلِّف مجدِّداً بتدريس الفلسفة العربية في كلية الآداب وتدريس أصول التدريس النظرية والعملية في كلية التربية.

وفي 1972/4/13، وافق المكتب التنفيذي لاتحاد الكتاب العرب على قبوله عضواً في الاتحاد.

في 1983/1/1 أُحيل على التقاعد تعليمياً لبلوغه سن الستين بحسب قيد السجل المدني الرسمي، ولكنه مَدَّد خدمته خمس سنوات، ابتداءً من تاريخ التقاعد، وعند انقضاء هذه السنوات حاول مدير التربية الاحتفاظ به متقاعداً، تقديراً منه لخبرته التربوية، ولكنه رغب في التَّفرُّغ للعمل في الموسوعة العلمية التي عُرض عليه الإسهام بتأليفها.

في 1995/3/1 أحيل على التقاعد في اتحاد الكتاب العرب، بناء على طلبه، وفَرَّغ نفسه لتأليف كتابه الذي تحدث فيه عن سيرته إنساناً مكافحاً فكريّاً، وتناول على صفحاته بعض المشكلات الأدبية والشعرية والفلسفية ومنظومات فلسفية لمجموعة من الفلاسفة بعيداً عن سياقهم التاريخي وعن النظرة المتحيزة، مركِّزاً على البناء المنطقي لها. واختار لهذا الكتاب العنوان: "فصول من حياتي: الوقائع والأفكار"، وكأنه كان يحس بأنَّ مرحلة جديدة من حياته ستبدأ، وأن بدءها يشترط توقفه عن الكتابة في شؤون الفلسفة.

هل يمكن لأحد أن يصدق أن إنساناً هذه سيرته يمكن أن يتوقف عن الإبداع بإرادته!؟ طبعاً لا. لقد كان مرض الشيخوخة القاهر هو الذي ألزمه هذا التوقف، فماذا يفعل والنفس ما تزال تَمُورُ بشتى الأفكار؟

وخرج إلى الحياة ديوانه الشعري الذي شهدت أولى قصائده النور في صباه وآخرها على فراش المرض في شيخوخته، ليحمل هذا الديوان

عنوان: ديوان الحب والحلم والحكمة عام 2000 للميلاد.

*

الفصل الثاني
الفيلسوف

(1)
تشكُّل التفكير الفلسفي وتطوُّره:

يمكننا أن نؤكد أن أول تفكير فلسفي خطر لتيسير كان حول فكرة الموت والنوم عندما كان طفلاً، فلنقرأ قوله التالي، ولنتأمل فيه:

"كان الجناح الذي سكنَّاه في إحدى العمارات مؤلَّفاً من غرفتين...، في إحدى هاتين الغرفتين كنت أنام، وفيها تعرَّفت فكرة الموت: فقد كانت تساورني كلما كنت آوي إلى فراشي. كنت أخشى أن أنام ولا أستيقظ. لماذا؟ لا أدري. هل كان للمشابهة بين الموت والنوم؟ هذا محتمل.."[1]

إن مجرد التساؤل يُعَدُّ خطوة أولية وأساسية من خطوات التفكير الفلسفي، وقد تأتَّى هذا لتيسير، وهو ما يزال ـ بعد ـ في المرحلة الابتدائية كما رأينا، وغذَّاه ـ في المرحلة الإعدادية إقباله على المطالعة ونوع هذه المطالعة، ثم الميل إلى التثقُّف شعرياً، ومن ثم الانخراط في عملية الإبداع الشعري وما تتطلَّبه من إعمال تفكير وتحليل وتركيب وتصوير وتمثُّل مواقف، وما إلى ذلك ممَّا يعمِّق الفكر مع توالي الأيام، ويجعل لديه آلية عمل تختلف عن بقية الأشخاص الذين لا يتعاطون أيَّ نوع من الثقافة.

لقد استجابت نفسه للشعر، وللشعراء الرومانطيقيين على وجه التحديد، وعلى رأسهم "لامارتين" في "تأملاته الأولى"، فكيف لا تجنح نفسه إلى الفلسفة؟

[1] فصول من حياتي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1997، ص8 و9.

نحن نعرف أن اندلاع الحرب يمكن أن يؤثر في مستقبل الأولاد الذين يضطر ذووهم إلى إخراجهم من المدارس بسبب ظروفهم المادية فلا يعودون يلتفتون إلى دراسة أو علم، أما أن يَترك شخص كتيسير المدرسة ثم ينصرف إلى زيارة المكتبات، فهذا يعني أنه ظاهرة فريدة، ولا شك تنبئ عن عبقرية فذَّة مبكرة.. وهذا ما حصل فعلاً.

لقد استفاد تيسير من ظروف اندلاع الحرب، وتَرْكِه المدرسة، فانصرف إلى زيارة المكتبات والقراءة بنهم شديد، والاستفادة من لقاءاته مع زملاء الدراسة الذين لم يتركوا الدراسة، إذ جعلهم يترددون إليه وحوَّل بيته إلى ما يشبه المنتدى الثقافي، يسمع تَذاكُرهم في ما سمعوه من الأساتذة ونقاشهم في ما تلقوه من معلومات، ويُسمعهم أشعاره ويتناقش معهم فيها، وهذا كله كان مساعداً له على العودة إلى المدرسة ومتابعة العلم فور توافر الفرصة المساعدة على ذلك. فلنقرأ قوله الذي يشير إلى تحوُّله نحو الفلسفة: "والحقيقة أنني كنت بدأت ألمس، بتأثير من قراءاتي بلغات مختلفة الفرق الكبير بين عمق الآداب الغربية وضحالة[2] الأدب العربي المعاصر. وقد بدا لي حينذاك، أن الأمر راجع إلى اتصال الأدباء والشعراء في الغرب بالجوِّ الثقافي عموماً، وبالجوِّ الفلسفي خصوصاً، وأن هذا خلاف ما يحدث في الأدب العربي المعاصر، الذي ينصرف فيه جهد الأدباء والشعراء إلى المحسِّنات البلاغية، لانعدام

. استجابت نفسه للشعر، وللشعراء الرومانطقيين على وجه التحديد، وعلى رأسهم لامارتين في "تأملاته الأولى" فكيف لا تجنح نفسه إلى الفلسفة؟

[2] تصوَّر تيسير بسبب إعجابه الشديد بالآداب الغربية أن الأدب العربي، في ميزان المقارنة بالآداب الغربية، لا يرقى إلى أيِّ مستوى فكريّ وفني يكسبه عمقاً ما، فأسند إليه صفة "الضَّحالة"، وفي ذلك ـ طبعاً ـ ظلم كبير للأدب العربي، وسوء تقدير للروح الشَّرقية، ونحن نسأله: ما عساك تقول، في آدابنا المعاصرة، بعد هذا المستوى الذي وصلت إليه اليوم.

الجوّ الثقافي والفلسفي في البلاد العربية"[1]

إنـه يقـرر بعـد هـذا القـول، وعلـى الأثـر: "وهكذا استهوتني الفلسفة، فانصرفت إليها"

تشكُّل المعلومات الفلسفية: (2)

بعد أن توصل تيسير إلى ثقافة أدبية راقية خلال مطالعاته النثرية والشعرية باللغات العربية والفرنسية والإنكليزية، راح إدراكه . من خلال الجلسات التي كان يستمع فيها إلى حوارات زملائه الفكريَّة والفلسفية . يُقارنُ بين ما تطرحه الموضوعات النثرية والشعرية الأدبية والموضوعات الفلسفية من قضايا تتمشَّى وما تميل إليه نفسه من إيغال وراء مكنونات الأفكار وشعوره الدائم بأن ثمة أفكاراً وأسراراً أكثر عمقاً ما تزال مختبئة، وأن عليه الفحص عنها، فإذا بمطالعته تتحول إلى الكتب الفلسفية التي لم تكن في بدايتها سهلة الهضم، فلننظر إلى ما يقول في هذا، ولنتدبَّره جيداً:

"... كان من بين الأصدقاء فريق يهتم بقضايا الفكر والفلسفة، وكان الاجتماع بهم يحوِّل الجلسات الأدبية والشعرية إلى جلسات فكرية فلسفية، إنهم هم الذين أثاروا اهتماماتي الفكرية والفلسفية، فبعد أن كنت أعتقد أن عالم الأدب والشعر هو عالم الفكر والروح، أدركت أن هناك عالم الفلسفة، وأنه أوسع أفقاً وأعمق غوراً."[2]

لقد جعله هذا يتجه إلى القراءات الفلسفية التي أكسبته عمقاً أكثر في التفكير، وزادت معلوماته الفلسفية زيادة جعلته بعد عودته إلى المدرسة يحصل على الشهادة الثانوية اللبنانية في قسمها الثاني (فرع الفلسفة). وكان ذلك في شهر حزيران من عام 1948.

[1] فصول من حياتي: ص14.

[2] فصول من حياتي، ص13.

. بذور الفيلسوف الباحث كانت موجودة لديه منذ الصغر، وزادتها الظروف التي هيأت له ثقافته الثانوية، ثم الجامعية، صقلاً وتأصلاً.

وقد ساعده هذا أيضاً على أن يتابع في دمشق دراسته في قسم الفلسفة الذي افتتحته كلية الآداب في العام نفسه لأول مرة.

كان تخرج تيسير في قسم الفلسفة من كلية الآداب عام 1952، وهو تاريخ تخريجه لأول دفعة من دفعاته التي تعاقبت على مرِّ الأجيال، ولكنه لم يكن كالقسم الأكبر من الخريجين، ممن يركنون إلى العمل الوظيفي بعد التخرج، فتتحجَّم معلوماتهم بحسب ما يتطلَّبه هذا العمل، فإذا عملوا في التدريس مثلاً تحجَّمت معلوماتهم بحجم المعلومات المطلوب منهم تدريسها لطلابهم، بل كان ممن دَرَسُوا الفلسفة عن هواية وميل بدأا معه منذ الصغر، فهو لم ينشأ في أسرة تميل إلى الهزل أكثر من ميلها إلى الجدّ، كالكثير من الأسر، وكان كل ما حوله يثير فيه التفكير والتساؤل الجادّ، فلنتأمل في ما قاله عند حديثه عن مسألة الحرية:

"كانت مسألة الحرية هي المسألة التي طُرحت على تفكيري منذ أن كنت بعدُ طالباً في المرحلة الثانوية من دراستي، وكثيراً ما ناقشتُ الأمور اليومية أنا وزملائي من خلالها. لكن مناقشتنا كانت من خلال المفهوم الشائع للحرية، ولم تكن مسلَّحة بأساس فلسفي، فهذا الأساس لم يَبْدُ لي إلا بعد بدء دراستي الجامعية."[3]

فبذور الفيلسوف الباحث . كما صار لدينا أكثر من دليل على ذلك كانت موجودة لديه منذ الصغر، وزادتها الظروف . التي هيأت له ثقافته الثانوية ثم الجامعية . صقلاً وتأصلاً، وأضيفت إلى ذلك كله ظروف اتصاله بالناشرين اللبنانيين فإذا به يستوي عجينةً مختمرة، جاهزةً للنضج في فرن الكدِّ والعمل والإبداع.

[3] فصول من حياتي، ص78.

(3) تآليف الفلسفية الإبداعية:

تنقسم الكتب التي صدرت لتيسير ثلاثة أقسام بحسب أنواعها، على النحو الآتي:

1. ترجمات من لغات أجنبية.
2. دراسات في الفكر الإسلامي.
3. الكتب الفلسفية الإبداعية أو كتب الرؤية الفلسفية.
4. ديوانه الشعري.

وسأورد في هذا الفصل كتب الفلسفة الإبداعية لإجمال الحديث عن فلسفته، كما وعدت في بداية الفصل، تاركاً الكتب الأخرى لفصولها القادمة.

لم تتح الظروف الصحية لتيسير أن يشرح فلسفته ويتحدث عنها إلاَّ في تسعة كتب، ولو أنه بقي معافى حتى تاريخ إعداد هذه الدراسة لاستطاع أن يضيء جوانب أخرى منها، فهي ككل نظرية فلسفية، ستجد ما يمكن الخوض فيه، على مرِّ الأجيال، إن وجدت من يقدِّرها حق قدرها، ويستطيع أن يبوِّئها مكانتها التي تستحقها في أجواء الفلسفة العالمية، ويؤرخ لها في سجل التاريخ الفلسفي العام.

هذه الكتب الفلسفية الإبداعية هي:

1. دراسات فلسفية: محاولة ثورة في الفلسفة. دار الأنوار. بيروت 1973.

وهذا الكتاب يُعَدُّ النواة الأصلية لكل مذهبه الفلسفي.

2ـ الفلسفة ومعنى الحكمة. اتحاد الكتاب العرب. دمشق 1978.

3. الفحص عن أساس الي[illegible] العرب. دمشق 986[illegible].

4ـ الفحص عن أساس [illegible] الكتاب العرب. دمشق 1989.

5. الفحص عن أساس الفنون. اتحاد الكتاب العرب. دمشق 1991.

6ـ إرادة الحضارة. دار الفاضل. دمشق 1991.

7ـ الفحص عن أساس التفكير الفلسفي. اتحاد الكتاب العرب. دمشق 1993.

8ـ الوجود والصَّيرورة والفعل. اتحاد الكتاب العرب. دمشق 1994.

9ـ فصول من حياتي: الوقائع والأفكار. اتحاد الكتاب العرب. دمشق 1997.

(4) الفلسفة الكُلاَّنيَّة وجوانب الحديث عنها:

وإذاً، فقد مرَّ تيسير قبل اكتشاف فلسفته وإعدادها بمرحلة الترجمة في شؤون الفلسفة، فتعرَّف من خلالها، ومن خلال دراسته الثانوية والجامعية، تاريخَ الفلسفة وفلاسفتها، ثم ألَّف دراسات في الفكر الإسلامي تحدَّث فيها عن كبار الفلاسفة المسلمين وفلسفاتهم[1]، وكان رائده في ذلك كله الدراسة والبحث، لتكوين حكم معين على مجمل ما قرأ، فكانت فلسفته الكُلاَّنيَّة حصيلة هذا الدَّرس والجهد كلَّه.

فما هي الفلسفة الكُلاَّنيَّة، كما رآها تيسير شيخ الأرض في ما يأتي:

1ـ الفلسفة الكُلاَّنيَّة هي الفلسفة التي تعتبر الكُلَّ هو الأصل، وأنَّ الكل، ليكون أصلاً، يجب أن يكون مشخَّصاً لا

. فلسفته لم تكن تأليفاً بين المسائل الفلسفية على أي نحو كان، وإنما كانت إيغالاً بالمسائل الفلسفية إلى جذورها، لتحري الأساس الذي تقوم عليه.

. الفلسفة الكلاّنية هي الفلسفة التي تعتبر الكل هو الأصل، وأن الكل، ليكون أصلاً، يجب أن يكون مشخصاً لا مجرّداً.

---

[1] دراساته في الفكر الإسلامي هي: الغزالي (1960)، وابن طفيل (1961)، وابن سينا (1962)، وابن باجة (1965)، وابن خلدون (1966)، والمدخل إلى فلسفة [illegible] (1967).

مُجَرَّداً[1].

2. إن الحقيقة الأولى هي حقيقة مشخَّصة لا مجـرَّدة، قوامهـا الوجـود والصَّـيرورة الدَّائمـة السَّيَلان[2] التـي تجزِّئ الوجود المشـخَّص (الكُـلَّ) إلـى موجـودات جزئيَّـة، فتكـون مبـدأ خلـق مـن هـذه الناحية.

3. وتبعاً لذلك، فالوجدان[3] الذي هو الأصل الوجوديُّ للذات، إنَّما هو نتيجة لحركة الصَّيرورة أيضـاً، وهـو لا يختلـف عـن الموجودات الجزئية الأخرى إلا بالوعي.

4. فإذا كان الكُلُّ هو موضوع الفلسفة، كان لا بُدَّ للذَّات المتفلسِفة من أن تكون في الكُلِّ، لأن الكُلَّ واحد، وهي جزء منه، لا يمكنهـا الخـروج منـه، لتتأمَّلـه مـن خارجه.

5ـ وإذا كان الوجود المُشَخَّص هو موضوع الفلسـفة، وكـان هـو الكُـلُّ وكـان الكُـلُّ واحـداً بالضَّـرورة، كـان لا بـدَّ للتفكيـر المنطقـي مـن أن ينتهـي إلـى فلسـفة واحدة وحيدة.

6. وإذا كانت الذَّات القائمة في الكُلِّ جزئية، وتحتـلُّ مكانـاً خاصـاً بهـا فيـه، يجعلهـا ترى الأمور من زاويتها الخاصة، وكان هـذا شـأن كـلِّ ذات، كـان لا بـدَّ للاخـتلاف مـن أن ينصـبَّ علـى التفاصيل الجزئية وحدها، من دون أن يمسَّ الكُلَّ أيَّ مساس.

7ـ وهـذا ينتهـي إلـى إلزامنـا فلسـفةً واحـدة، يمليها علينا المنطق الصحيح الوحيد، وإن كانـت كـلُّ ذاتٍ تُضـيف إليهـا تفاصيل تراها من زاويتها الخاصة.

وإذاً، فالفلسـفة الكُلاَّنيَّـة هـي الفلسـفة الواحدة الوحيدة، ومـا دُعـي بفلسـفات عبـر التـاريخ مـا هـو إلاَّ نظريات فلسفية، تبحث جوانب من هذه الفلسفة الكُلاَّنية.

ب . إن ا لبحث في تفاصيل هذه الفلسفة يَسَـعُ الوجـود كلَّـه، ولا تكفيـه مجلَّدات، وقد فصَّل تيسير بعض جوانب هذه الفلسفة فـي كتبـه التـي أصـدرها والتـي عدَّدناها فـي مـا سبق، ومـا علـى دارسي الفلسفة من الراغبين في التعمق إلاَّ العودة إلى هذه الكتب والتَّبحُّر فيها.

وأشير أيضـاً إلـى بحث كـان قد نشره تيسير في مجلة المعرفة السورية بعنوان "محاولة كُلاَّنيَّة لتجديـد الفلسـفة"[4] أعطـى فيـه فكـرة مـوجزة عـن

---

[1] الكُلُّ في اللغة: اسم لمجموع أجزاء الشَّيء، وهو يفيد الاستغراق لأفراد ما يضيف إليه أو أجزائه، نحو: كلُّ امرئ بما كسب رهين. (المعجم الفلسفي). قال ابن رشد: "الكلُّ يُدَلُّ به على الذي يحوي جميع الأجزاء، وليس يُوجَد خارجاً عنه شيء، وهو بالجملة مرادف لما يدلُّ عليه اسم التَّمام بالوجه الأول من أوجه دلالته.".
والكُلُّ عند ابن سينا في "رسالة الحدود" يُقال في جملة العالم من جهة ما هو واحد ومشتمِل على كلِّ ما هو موجود في الزمان والمكان.
والكُلُّ (في تعريفات الجرجاني) اسم من أسماء الله، باعتباره الحضرة الأحديَّة الإلهيَّة الجامعة للأسماء، ولذا يقال: أَحَدٌ بالذَّات، كُلٌّ بالأسماء.
وبناءً على ذلك، فالكُلُّ هو الوجود المُشَخَّص (أي المحسوس) لا المجَرَّد الذي هو العنصر المعزول من عناصر التَّصَوُّر، لِيُلاحَظَ وَحْدَهُ، بعيداً عن عناصر الوجود المشارِكة له فيه.

[2] الصَّيْرورة: هي انتقال الشيء من حالة إلى أخرى، أو من زمان إلى آخر، وهي مرادفة للحركة والتَّغيُّر، من جهة كونهما انتقالاً من حالة إلى أخرى، والصَّيرورة الدائمة السَّيَلان تُوصف بهذا الوصف حتى لا تَختلِط بالمجرَّدات والثَّوابت.

[3] الوجدان: هو الموجود المتميِّز بالوعي الذي ينتج منه الإحساس، ولذلك أُطلق عليه لفظ الضمير أيضاً، فالذات لا تُحِسُّ بوجودها لولاه، ولولا حركة الصَّيرورة لما كان الوجدان.

[4] محاولة كُلاَّنيَّة لتجديد الفلسفة. مجلة المعرفة. العدد 383. آب 19995.

جوانب هذه الفلسفة متدرجاً من الوجود المُشَخَّص (الكُلّ) إلى ما يتضمَّنه من موضوعات فلسفية، ومن الأشمل إلى الأقلِّ شمولاً.

هذا البحث يقع في ثمانٍ وعشرين صفحة من صفحات المجلَّة، قَدَّم له بالحديث عن مكانة الفلسفة، ثم تطرق إلى ثلاثة محاور فَصَّل فيها، هي:

1. الفحص عن ضلالات الفلسفة التقليدية.
2. مبادئ لتجديد الفلسفة.
3. خطوط عامة لإقامة الفلسفة الجديدة.

وقد تحدث في "فحصه عن ضلالات الفلسفة التقليدية" عن:

1. التَّجزيء والتَّجريد.
2. الخلط بين المُجَرَّد والمُشَخَّص.
3. الشَّكّ والنِّسبيَّة.

أما في حديثه عن مبادئ تجديد الفلسفة، فقد تحدث عما يأتي:

1. تحليل وضع الفلسفة.
2. الفلسفة والعلم.
3. خطة لتجديد الفلسفة.

وأما الخطوط العامة لإقامة فلسفته الجديدة، فقد تحدث فيها عن:

1. الكُلِّ المُشَخَّص.
2. منطق الوجود ومنطق المعرفة.
3. وحدة المذهب والمنهج.
4. اليقين الكُلِّيِّ، الذي خرج منه بالنتيجة الهامة التالية:

"إن اليقين هو الحالة الأصلية، لا الشَّكّ، وإن الكُلَّ أكثر يقيناً من الجزء، وإن المُشَخَّص أكثر يقيناً من المُجَرَّد، لأن الكُلَّ هو الذي يَهَبُ الجُزْئِيَّ والمُجَرَّد يقينهما. وهذا يعني في نهاية الأمر، أن اليقين هو يقين الكُلّ."[1]

كما يمكنني أن أحيل القارئ على الفصلين الرابع والخامس من كتابه "فصول من حياتي: الوقائع والأفكار، ففي الفصل الرابع الذي سمَّاه: في صحبة الفلاسفة بيَّن ما أفاده من الفلاسفة، واحداً واحداً، والوجهة التي وجَّهته إياها إفادته منهم، الأمر الذي نتج عنه أخيراً توصُّلُه إلى الاقتناع بالفلسفة الكُلاَّنيَّة فلسفة واحدة وحيدة.

وفي الفصل الخامس تكلم على كيفية تكوُّن هذه الفلسفة لديه والطريقة التي اتَّبعتها، وهي طريقة عرض الأفكار، كما تسنح له في عفويتها، مجاراة لواقع ما كان يجري في فكره، وانسجاماً مع تطوره الروحي، وقد سمَّى هذا الفصل: خيوط المسائل الفلسفية، مبيناً كيف تكوَّنت الفلسفة الكُلاَّنيَّة لديه، مسألة بعد مسألة، على مدى أربعين سنة من التفكير المتواصل، لتستوي في النهاية رؤيةً فلسفية شاملة، بعد أن وجدت أساسها المذهبي، الذي كان حاضراً في ذهنه منذ البداية وجوداً مشخَّصاً كُلِّيّاً حاضراً أبداً، وقد تطلَّب هذا منه أن يعرض المسائل الفلسفية بحسب زمان ظهورها أولاً، ثم عرض كيفية تداخلها وتكاملها في مذهب فلسفي ثانياً، مبدياً منذ البداية ملاحظته أن فلسفته لم تكن تأليفاً بين المسائل الفلسفية على أي نحو كان، وإنما كانت إيغالاً بالمسائل الفلسفية إلى جذورها، لتحرِّي الأساس الذي تقوم عليه، إذ وجد أن الأساس الوجودي المشخَّص يعطيها بُعدها الحقيقي، لأنه الكل، الأمر الذي أتاح له ... مسألة الحرية والحتمية، ومسألة الشك ... لمذهب والمنهج، ومسألة التجريد ... ألة العلم والفلسفية، إلى آخر ما ... فلسفية، وقد مكَّنة هذا في النهاية ... عف في النظرة الفلسفية اليونانية

... بلغ في الترجمة حداً من النضج جعله قادراً على فلسفة الترجمة وتطوير مصطلحاتها، بحيث تكون أكثر دقة في التعبير عن المعاني الفلسفية في الدراسات المختلفة.

... يد الفلسفة. مجلة المعرفة. العدد 383. آب

التي تتحداه باستمرار هي مسألة المصطلح العربي، وجعله نداً للمصطلح الأجنبي، وكان يرى فيها مسألة حياة أو موت بالنسبة للغة العربية.

وفي النظرة الفلسفية الحديثة، واكتشاف موطن الإشكال بين الهيغلية والماركسية.

وفي هذا الفصل نجده يتحدث أيضاً عن المسائل الفلسفية مسألة مسألة، بحسب التسلسل التاريخي الذي طُرحت فيه على تفكيره، منذ أن كان . بعدُ . طالباً في المرحلة الثانوية من دراسته، فقد تحدث عن هذه المسائل حسب التسلسل التالي: الحرية . الشك . واليقين . المنهج الفلسفي . الوجود والصَّيرورة . النظرة الفلسفية . العلم والفلسفة . التجريد والتشخيص . القِيَم.

وأحيل القارئ الراغب في معرفة تفاصيل أكثر عن هذه الفلسفة وكيفية تكونها لدى الفيلسوف تيسير، على هذا الفصل الهام جداً في رأيي.

وللراغبين في الاطلاع على كيفية دراسة بعض جوانب الفلسفة الكُلاَّنيَّة تطبيقاً، يمكن أن يلاحظ المتتبِّع تطبيق تيسير فلسفته على فلسفة (كانْت) في مقاله الذي نُشر في مجلة المعرفة بعنوان: حاشية كُلاَّنيَّة على فلسفة (كانْت)[1].

*

الفصل الثالث
المترجم وفلسفة الترجمة

استطاع الفيلسوف تيسير . من خلال ترجماته الكثيرة التي نفذها أن يكون صاحب تجربة غزيرة وعميقة في الترجمة جعلت لها فلسفة خاصة لديه، فما هي قصته مع الترجمة؟ وكيف اغتنت تجربتها لديه؟ وما هو فحوى فلسفة الترجمة عنده؟

(1) قصته مع الترجمة:

أولاً ـ مرحلة الاكتساب:

يحتاج الإنسان، ليكون مترجماً، إلى إجادة أكثر من لغة، قراءةً وفهماً وتعبيراً عن الأفكار التي تقع عيناه عليها مسطورة، وقد استطاع تيسير أن يتقن العربية لغته الأصلية إضافة إلى الفرنسية فالإنكليزية فالألمانية.

يقول في أثناء حديثه عن نمو ميوله الأدبية:

"وهكذا أخذت ميولي الأدبية تزداد نموّاً وأنا في المرحلة الإعدادية. لقد ساعد على ازدياد بروزها دراستي للأدبين العربي والفرنسي. والحقيقة أنني انكببت على المطالعة باللغة الفرنسية، محاولاً أن أفيد مما يقع لي من آثارها الأدبية"[2].

أما اكتسابه اللغة الإنكليزية فيقول عنه:

"بيد أن لغة جديدة دخلت إلى ثقافتي في تلك الفترة: إذ كانت مناهجنا الإعدادية، كما تنفذها كلية المقاصد، تتضمن دراسة اللغة الإنكليزية، على أنها لغة أجنبية ثانية..."[3]

كما يقول في موضع آخر:

"... فقد قرأت بالإنكليزية مجموعة قصص للشاعر الأمريكي إدْغَرْ أَلَنْ بُو، كانت منشورة في كتاب مقتطفات مع قصيدته الشهيرة "الغراب" التي طالما ردَّدتها معجباً بجوِّ الغموض الذي تنشره حول قارئها، وبإيقاعها الموسيقي الذي يسهم في إشاعة هذا الجوّ."[4]

هذا عن دراسته اللغتين الإنكليزية والفرنسية، أما دراسته للألمانية فقد بدأها عندما كان موظفاً

---

[1] *حاشية كلانية على فلسفة (كانْت) . مجلة المعرفة . العدد (370) . تموز "يوليو" 1994.*

[2] *فصول من حياتي ص11. وفي لبنان كانت اللغة الفرنسية تدرس منذ دخول التلاميذ إلى المرحلة الابتدائية، وما تزال كذلك حتى الآن.*

[3] *فصول من حياتي ص11 و12.*

[4] *فصول من حياتي ص14.*

مستخدماً مدنياً في وزارة الدفاع وطالباً في قسم الفلسفة في كلية الآداب، فمع أنه كان يداوم في مديرية محاسبة الوزارة تسع ساعات ونصف يومياً وكان وقته مزدحماً بالعمل والدراسة لم يُضِع الفرصة التي أتيحت له لتعلم اللغة الألمانية، فلنقرأ ماذا يقول في ذلك:

"وعلى الرغم من ازدحام وقتي بالعمل والدراسة، لم أستطع أن أمنع نفسي من تلقّي دروس في اللغة الألمانية، حيث أتيحت لي الفرصة: ذلك أنني كنت أتوق إلى تعلمها لمعرفتي بقيمة الفلسفة الألمانية في تاريخ الفكر الإنساني. وقد أتيحت الفرصة لي حينما تعرفت في أوائل دراستي الجامعية على لاجئ ألماني كان يعطي دروساً في الألمانية بأجر زهيد، وقد تلقَّيتُ عليه بعض الدروس طوال خمسة أشهر مع بعض الزملاء أفدنا منها حقاً."[1]

ثانياً ـ مراحل العطاء:

بعد اكتساب تيسير للغات الأربع بالشكل الذي بيَّنّاه،، والتي كان خلالها يبدع الشعر العمودي الرومانسي معبِّراً عن نفسه الموَّارة بشتى العواطف والأفكار إزاء ما يحيط به من وجود وأحداث، وبعد تخرجه وعمله سنةً في حمص مدرِّساً للفلسفة أصبحت الظروف مهيَّأة له لتصنيع مخزونه الثقافي بعد خلطه بعصارة فكره عطاءً على شكل ترجمات في البداية، إلى إبداع لفلسفته الكُلاَّنيَّة بالش عنه.

. قادته فكرة ارتباط العلاقة بين الكاتب والمترجم من جهة، والثقافات من جهة أخرى، إلى فكرة الإنسانية والعالم.

ومع ذلك، فإن عطاءه في والمترجمين لا يقل أهمية عن للفلسفة والفلاسفة، فقد بلغ في ال حدَّاً جعله قادراً على فلسفة مصطلحاتها بحيث تكون أكثر

[1] *فصول من حياتي ص15.*

عن المعاني الفلسفية في الدراسات المختلفة، وقد أورد لوائح هذه المصطلحات في أكثر من كتاب من كتبه الإبداعية، فكيف بدأ عطاؤه في الترجمة؟ وكيف اغتنت تجربة الترجمة لديه؟

كان والدا تيسير وإخوته، صيف عام 1954، ما يزالون مقيمين في بيروت، عندما قرَّر زيارتهم، يدفعه إلى ذلك الشوق إليهم وإلى أصدقاء الدراسة القدماء، والشوق إلى ذكرياته القديمة مع بيروت وأجواء طبيعتها التي طالما سحرته وجعلته شاعراً رومانسياً يتفاعل معها ويخاطبها ويحسّها تخاطبه.

وهناك ـ في بيروت ـ التقى صديقه اللبناني (أحمد أبو سعد) الذي كان يعمل في الترجمة، والذي عرض عليه الاشتغال بها، ذاكراً له أن دار بيروت للطباعة والنشر تنوي إصدار سلسلة من أعلام الفكر وأن أحداً من الذين عُرض عليهم "فرويد وداروين" لترجمتها لم يقبل العرض، لعدم توافر المصطلحات العربية.

يقول تيسير:

"قبلت العمل في الترجمة ورائدي التعليم في المقام الأول: فقد كنت أريد من ترجمة النصوص الفلسفية أن تكون وسيلتي للاحتكاك بتفاصيل لمست أن الثقافة الفلسفية التي بها كانت تقتصر على معلومات ة، وأن في اللغة الفلسفية العربية اً في التعبير يرجع إلى الأسلوب فأردت من ممارسة الترجمة أن لب على هاتين الصعوبتين."[2]

. الفلسفة الأوروبية الحديثة أقامت ـ منذ ديكارت ـ هوةً لا يمكن عبورها بين الفكر والوجود.

ية تغلبه على هاتين الصعوبتين،

[2] *ص16 و17.*

"وقد تغلبت على صعوبة الأسلوب بمحاكاة أسلوب النص الأجنبي وعلى صعوبة المصطلحات بالعودة إلى كتب اللغة ودراسة طرائق الاشتقاق العربية. وقد أفدت في هذا المجال من كتاب اللغوي اللبناني الشيخ عبد الله العلايلي: مقدمة لدرس لغة العرب، ومن أربع كراسات كان قد نشرها من الجزء الأول من: المعجم"[1]

لقد جعلته ترجماته يتنبه على ضرورة الرجوع إلى الكتب الفلسفية العربية القديمة للإفادة من مصطلحاتها، فقبل العروض اللبنانية لتأليف كتب في الفلسفة العربية درس فيها الغزالي فابن طفيل فابن سينا، وقد لفت نشاطه الفكري هذا الانتباه إليه في كلية الآداب، فكُلّف المحاضرة في التربية وأصول التدريس في كلية التربية، ثم كُلِّف المحاضرة في الفلسفة العربية في قسم التاريخ. وما كانت ترجماته . في الحقيقة . إلا لغاية أكبر عبَّر عنها بقوله:

"والحقيقة أنني كنت أترجم ما أترجم، وأؤلف ما أؤلف، تمهيداً لكتابة فلسفتي الخاصة. فقد كانت الترجمة والتأليف وسيلتي للإلمام بتفاصيل الأفكار والتدرب على ممارسة التعبير عنها."[2]

لقد أفاد تيسير من كتب العلايلي في ترجمة بعض المصطلحات الفكرية والفلسفية اشتقاقاً، ناسجاً على غرارها بشيء من الاستقلال، وتابع تجارب غيره في هذا المجال، حتى استطاع أن يكوِّن رأياً منصفاً في الكُتَّاب والعلماء والمفكرين العرب الذين ساروا على طريق الاشتقاق الوعرة، فكانوا في نظره رجال إنقاذ للغة العربية، جديرين بكل تقدير واحترام، فلولا عملهم الدائب المتواصل لعجَّت الكتب الحديثة بالكلمات المعرَّبة، وتعرَّضت اللغة العربية إلى خطر الفساد.

كانت المسألة التي تتحدَّاه باستمرار هي مسألة المصطلح العربي وجَعْلِه نداً للمصطلح الأجنبي، وكان يرى فيها مسألة حياة أو موت بالنسبة إلى اللغة العربية ولاستمرار الثقافة العربية التي تعتمد عليها، فجعلها في مقدمة اهتماماته، وصرف لها الكثير من جهده ووقته وماله.

كان يتَّبع في ترجمة المصطلحات اشتقاقاً يقوم على منهج فهم معنى المصطلح الأجنبي ثم محاولة تأديته، استناداً إلى معنيي الجذر والوزن العربيين. وقد توصَّل إلى ذلك بدراسة مستوى لغته العربية ومستوى اللغات الأجنبية، فدرس طرائق الاشتقاق في اللغة العربية ومستوى اللغات الأجنبية، فدرس طرائق الاشتقاق في اللغة العربية وتتبَّع الكتب التي تبحث فيه، وعاد إلى نظام السَّوابق واللَّواحق في اللغات الأجنبية، وأفاد منه في فهم معاني المصطلحات فهماً دقيقاً ساعده على إيجاد مقابلات عربية لها عند عمله في الترجمة.

ومن خلال متابعته العمل في الترجمة تكشفت له حقيقة أن المسألة ليست مسألة ألفاظ فقط، بل هي مسألة عبارات وجمل ونصوص كاملة، فالأمر يقتضي . إذاً . العدول عن الترجمة الحرفية إلى الترجمة المعنوية. ومع ذلك، ظلَّ على اعتقاده بأن دقَّة النص من دقَّة اللفظة أو المصطلح، وأن الترجمة الناجحة تنجم عنهما في تكاملهما معاً. ولهذا سعى إلى مصطلح يخلع على النص . إضافة إلى الدِّقَّة . رونقاً وجمالاً. وقد وجد ذلك في اللفظة المعربة وعزَّز لديه هذا فكرة اللُّجُوءِ إلى طريقة الاشتقاق بحسب الأوزان ومعانيها.

لقد وجد تيسير أن النصوص الفلسفية

[1] فصول من حياتي: ص17.
[2] فصول من حياتي: ص17.

باللغات الأوربية تتسم بالدقة، ويعتري الالتباس ترجماتها العربية، فلجأ إلى طريقة الاشتقاق بحسب الأوزان والمعاني، إضافةً إلى اللفظة المعرَّبة والمصطلح الذي يُكسب النص رونقاً وجمالاً، مع عدم إغفال نظام السَّوابق واللَّواحق في اللُّغات الأوربية، وبذلك استقام المعنى، وتوافرت للقارئ كل عناصر إفهامه النص المترجم.

لقد اعتمد تيسير خمسة أوزان عربية لترجمة السَّوابق واللَّواحق، هي:

ـ إفْعِيلَى = ما وراء، وعند الوصف نقول: إفْعِيلِي.

. فِعْلِيَاء = عِلْم.

. فُعْلانِيَّة = مَذْهَب.

. أَفْعَلَى = كُلّ.

. فُعْلُوَان = قَبْلَ.

وقد ساعدته هذه الطريقة على التعبير الدقيق عن النصوص التي يتر هذه المصطلحات، كما أوردها فلسفية: محاولة ثورة في الف استعملها في بعض المواضع من

. قرر أن الشعر أقرب إلى نفسه من القصة، وأن الرغبة في أن يكون شاعراً تنمو لديه بقوة، وكان يقرأ القصائد والدواوين الشعرية المختلفة ويقتنيها.

1. إفْعِيلَى MÉTA مثل: phsique: إذ كان الأستاذ العلا كتابه "مقدمة لدرس لغة العرب" على ما وراء الظواهر والاستخ أنَّه يتَّفق مع معنى السَّابقة TA (ما بَعْدَ).

يقول تيسير في الصفحة فلسفية":

"بيدَ أنَّنا وجدنا أن الصورة الأولى للواقع هي الحق، فابتعدنا بذلك عن التصور الذي يجعل منه حقاً مفارِقاً، ورسَّخنا قواعد المنطق في الوجدان المرتبط بالوجود وموجوداته، فاستبعدنا كل إنْطِيقَى[2]، أي كل بحث يريد أن يمضي إلى ما وراء المنطق."

2ـ فِعْلِيَاء Logie، مثل: إجْدِيَاء Ontologie: وكانت مطالعة الفيلسوف تيسير لجهد الأستاذ العلايلي في موضوع هذا الوزن قد أطلعته على اقتراحه لكلمة Logie وزنَ: فِعَالَة، الذي يفيد معنى الصِّناعة أكثر ممَّا يفيد معنى العِلْم، فأشار إلى ذلك، واستعمل وزن فِعْلِيَاء لكلمة Logie الأجنبية في غير موضع، فمثلاً قال على الصفحة /20/ من "دراسات فلسفيَّة":

"ففي مجال الإجْدِيَاء[3] ليس هناك وجود ثابت، مثل الوجود الذي قال به برمنيدس، وليس هناك صيرورة دائمة، مثل التي قال بها هيرقليطس بل هناك وراء الوجود والصَّيرورة حقيقة أصيلة، لا يمكن تجاوزها واقعيّاً هي الوجود في صَيْرُورَته والصَّيْرُورَة في وُجُودِها."

ى الصفحة نفسها متحدِّثاً عن

. ما يجعل النص جديراً بالترجمة هو ما يتعلق بالإنسان واهتماماته، واللغة ما هي إلا أداة توصيل، ووسيلة لتحقيق التواصل الإنساني وزيادته.

ي مجال الإنْسِيَاء[4]، ليس هناك ، مثل حرِّيَّة الإله التي تَخْلُقُ من حتميَّة مطلقة، مثل حتميَّة الطبيعة على كلِّ شيء، بل هناك وراء ة حقيقة أصيلة في الإنسان، لا واقعيَّاً وهي: الحرِّيَّة المحتومة إلخ.. إلخ."

نِيَّة isme، مثل: أُحْدانِيَّة

(1) دراسات فلسفية: محاولة ثورة في الفلسفة. طبعة دار الأنوار. بيروت عام 1973.

(2) إنطِيقَى MÉTA Logique.

(3) الإجْدِيَاء: علم الوجود (الأنْطُولُوجيا).

(4) الإنْسِيَاء: علم الإنسان (الأنْطُرُبولُوجيا).

Monisme: وجد تيسير أنَّ هذا الوزن يوازي في الفرنسية معنى اللاَّحقة التي تدلُّ على المَذهبيَّة، والتي تعني أيضاً إرجاع الظَّواهر المختلفة إلى مبادئ أولى، أو مبدأين أوَّلَيْن، أو مبدأ أوَّل، هي أصلها الذي تتفرَّع منه.

لقد اقترح الأستاذ العلايلي وزن فَعْلاَن للدّلالة على الأصل الذي تتفرَّع منه الأشياء، أو تقوم عليه، ووجد تيسير أن الفرنسيين يستعملونه للدلالة على معنى اللاحقة، التي تدل على المَذهبيَّة، ولكنه لم يستخدمه كما ورد لدى العلايلي، بل اشتق منه مصدراً صناعياً، فقال: فُعلانيَّة، وجعله وزنَ الاشتقاق.

وقد ورد استعماله لهذا الوزن على الصفحة /26/ من "دراسات فلسفية" عندما قال:

"وأما الفلسفة الأوربية الحديثة، فقد أقامت . منذ ديكارت . هوة لا يمكن عبورها بين الفكر والوجود، فهي إمَّا أن تبدأ من الفكر، وتنتهي إلى هذا اللون أو ذاك من ألوان الفلسفة المثالية، وإما أن تبدأ من الواقع، وتنتهي إلى هذا الشكل أو ذاك من أشكال الفلسفة الواقعية. وفي كلتا الحالتين، فهي عاجزة عن تبيان الصلة بين الجانبين، فإمَّا المُثْلانيَّة أو الوُقعانيَّة"[1]، ونشير أيضاً إلى أن تسميته لفلسفته: (الكُلاَّنيَّة) كانت اعتماداً على هذا الوزن.

4ـ أَفْعَلَى (أَفْعَلَوِيَّة) PAN، مثل أَنْطَقَوِيَّة PAN logisme: كان الأستاذ العلايلي قد اقترح هذا الوزن، للدلالة على الاستغراق، أو على الكُلّ، فأشار تيسير إلى اقتراحه هذا، وعبَّر عن رأيه في أن هذا المعنى يتفق ومعنى السابقة اليونانية PAN، التي تعني: الكُلّ، فاشتق منه مصدراً صناعيّاً هو (أَفْعَلَوِيَّة) وجعله وزن الاشتقاق، فقال في بعض المواضع: أَنْطَقِيَّة، وقصد بها: الكُلِّيَّة المَنْطِق.

5ـ فُعْلُوَان pré، مثل: أُرْخُوَان préhistoire: وتفيد . في رأيه . معنى السابقة pré، وإن يكن الأستاذ العلايلي قد ذكر في كتابه: (مقدمة لدرس لغة العرب) أن خصوصية هذا الوزن تدل على: الأول في الوصف وكذلك تدل على: الأقدم.

قال على الصفحة /237/ من "دراسات فلسفية" مستنتجاً:

"وهذا يعني، أن تجربة الأشياء أو الآخرين . وهي تجربة موضوعية . لا يمكن أن تتخذ الصفة العلمية، من دون تجربة المطلق، التي يتحول بها الوجدان إلى ذات، ويحول بها الوجود إلى مطلق. إن العلم يقوم على أساس عِلْمُوَانِيّ."[2]

(2) كتبه المترجمة:

هكذا تطورت تجربة الترجمة لدى تيسير، وعنها صدرت ترجماته التي أرى . من الضروري، استكمالاً للبحث . ذكرها للراغب في معرفتها أو مطالعتها وقد بلغ عددها خمسة عشر كتاباً، كانت . على التوالي . كالآتي:

1ـ فرويد. تأليف: إدغار بيش. صدر عن دار بيروت عام 1954.

2ـ الدِّيالكتيكيَّة. تأليف: بول فولكييه. دار بيروت 1955.

3ـ برغسون. تأليف: فرنسوا ماير. دار بيروت 1955.

4ـ الشَّخصانيَّة. تأليف: عمانوئيل مونييه. دار بيروت 1956.

5ـ ديكارت. تأليف: أندريه كريسون. دار بيروت عام 1956.

---

[1] المثلانية أو الوقعانية: الفلسفة المثالية أو الفلسفية الواقعية.

[2] عِلْمُواني: سابق في العلم.

6ـ الفلسـفة الوجوديَّـة. تـأليف: جـان فـال. دار بيروت 1958.

7ـ تأملات ديكارتيَّة. تأليف: إدمون هوسرل. دار بيروت 1958.

8ـ الفكر الألماني من لوثر إلى نيتشه. تأليف: جـان إدوار سـبنلة. وزارة الثقافـة. دمشـق 1968.

9ـ إسبينوزا. تأليف: أندريه كريسون. دار الأنوار. بيروت 1966.

10ـ الفلسفة اليونانية. تأليف: شارل فرنر. دار الأنوار. بيروت 1968.

11ـ قراءة رأس المال. عدد من الباحثين. وزارة الثقافة بدمشق. الجزء الأول عام 1972، والثاني عام 1974.

12ـ مبادئ فلسفة الحق. تأليف: هيغل. وزارة الثقافة بدمشق 1974.

13ـ الحرية والتنظيم في عالم الباحثين. وزارة الثقافة بدمش

14ـ علم الاجتماع عند ماكس جوليـان فرونـد. وزارة الـ 1977.

15. من أجل علم الاجتماع. تأل وزارة الثقافة بدمشق 1979

(3)
فلسفة الترجمة عنده:

تساءل تيسير ـ في بداية الأمر ـ عن قيمة العمل وقيمة الكتابة، وقارن بينهما، ليكتشف أن كلاً منهما فعل يحتاج إلى تسويغ، والتسويغ موجود في الغاية من تحقيقهما. وبتفحصه هذه الغاية وجد أنهما وسيلتان لغاية أبعد هي نقل النصوص من لغة إلى لغة، من أجل نشر المعرفة والثقافة والفكر بين الأمم وتحريضها على التثاقف وتشجيع التواصل بين أفرادها.

وتوصل من ذلك كلِّه، إلى أن مسوِّغات الترجمة تكمن في مسوغات الكتابة وأن ربط فعل الترجمة بفعل الكتابة أمر لا يمكن الاستغناء عنه، لأنهما فعلان ثقافيان ترتبط فيهما الترجمة بالكتابة غايةً وقيمةً، وهما بارتباطهما هذا لا يعودان عشوائيين فـ "الكاتب عندما يكتب "يختار موضوعه وحدوده وطريقة معالجته اختياراً واعياً، وكذلك المترجم يختار ما كتبه الكاتب ليترجمه عن وعي وإدراك."[1]

ثم عاد فتأمل بطريقة أخرى العلاقة بين المترجم والكاتب، ووجد "أنهما علاقة بينهما وبين أمتيهما أيضاً"[2]، وأنهما "وسيطان بوصفهما كاتبين ومترجمين بينهما وبين الثقافات المختلفة"[3].

وقد قادته فكرة ارتباط العلاقة بين الكاتب والمترجم من جهة والثقافات من جهة أخرى إلى
العالم، فما الأفراد إلا صورة منها
حدٍّ بعيد أو قريب. وما الترجمة إلا
ثقافي وفكري متعدِّد العناصر
كاتب والمترجم فيها وحدتان
تان تتلاقيان في جوِّ العلاقات
، ولذا فالإنسانية والعالمية طرف
من إطار الواقع والقيم.

أن تلاقي ثقافة الكاتب بأثره
رة معينة بثقافة المترجم في فترة
الذي أبدعه الكاتب حدث ثقافي
وإذا كان ثمة اختلاف بين ثقافة وثقافة، فإنما هو اختلاف بنصيب كلٍّ من عناصرهما في مشاركته فيها.

ـ إن ما يجعل أثراً من الآثار المكتوبة جديراً بالتجربة هو الجانب المشترك بين بني البشر.

. الغالبية العظمى من طلابه الجامعيين كانوا يعرفون فلسفته الكلاّنية، ويعجبون بها، ويؤمنون بأنها فلسفة عالمية.

---

(1) *فصول من حياتي ص46.*
(2) *فصول من حياتي ص 46 أيضاً.*
(3) *فصول من حياتي ص46 أيضاً.*

ومن حيث النصوص التي تترجم، يحتاج إلى اختيار النص، وليكون قادراً على هذا الاختيار يجب أن يكون حراً، فحرية الاختيار تجعل النص المختار ذا قيمة كبرى لديه، وقد جرت العادة أن يحدد مضمون النص وحده قيمته، أي الأفكار والتصورات والمشاعر المنعكسة على المتلقي. وما يجعل النص جديراً بالترجمة هو ما يتعلق بالإنسان واهتماماته، واللغة ما هي إلا أداة توصيل ووسيلة لتحقيق التواصل الإنساني وزيادته.

وإذاً، فالذي يجعل أثراً من الآثار المكتوبة جديراً بالترجمة هو الجانب المشترك بين بني البشر، وليست الأمور العارضة والفروق الفردية، التي، وإن وُجدت في النص، فهي لا تغدو كونها متمِّمة للجانب الإنساني وصورة من صور تشخيصه، ولا يملك الكاتب . وهو يتوجه إلى الناس . إلا التعبير عن الحرية في توجهها نحو القيم الرفيعة، لأن الحرية والقيم هما اللتان تجعلانه جديراً بالقراءة في لغته وجديراً بأن يترجم إلى اللغات الأخرى، ليقرأه قرَّاء هذه اللغات، فحرية الكاتب المتوجهة إلى حرية القارئ من خلال القيم الرفيعة هي التي تدفع المترجمين إلى ترجمته، وتدفع أيَّ قارئ في العالم إلى قراءته، بلغته أو بغير لغته.

لقد أورد الفيلسوف تيسير شيخ الأرض صورة تجربة الترجمة وفلسفتها هذه في إطار فحصه عن أساس الفنون، وأسس التفكير الفلسفي، وأسس اليقين والأخلاق والحضارة، والوجود والصيرورة والفعل، وهو إنما فعل ذلك ممهِّداً لفلسفته الكُلاَّنية التي أرادها أن تقدِّم للعلم والفن والأخلاق أساسها الذي تقوم عليه، والذي هو "الماوراء الوجودي" لكلِّ ما حاولت الفلسفات المجرَّدة التعبير عنه، فكان فيلسوف الترجمة، كما كان فيلسوف الفلسفة الكُلاَّنيَّة.

*

الفصل الرابع
الشـــــــاعر

بدأ تكون الميول الأدبية لدى تيسير في منتصف العقد الرابع من القرن العشرين، وهو ما يزال بعد في المرحلة الابتدائية منذ أن بدأ بالمطالعة، بتوجيه من مدرِّسيه، فقد وجدت الأفكار التي تتضمنها الكتب هوى في نفسه، فأقبل عليها بنهم شديد، حتى إنه لم ينتقل إلى المرحلة الإعدادية إلا وقد مارس تجربة كتابة القصة التي رأى أن غلبة الطابع السَّرديّ عليها تعيبها وتفقدها عنصر التشويق، وأن الحوار فيها لم يكن طبيعياً، وأن بعض المواقف فيها كان يحتاج إلى معلومات لم يكن يمتلكها، وكان اكتشافه هذا سبب انصرافه عن الكتابة القصصية.[1]

لقد قرَّر أن الشعر اقرب إلى نفسه من القصة، وأن الرغبة في أن يكون شاعراً تنمو لديه بقوة، وكان يقرأ القصائد والدَّواوين الشعرية المختلفة ويقتنيها، حتى إذا وجد في نفسه قدرة على التعبير عن عاطفته بصدق وبصور شعرية جيدة وصياغة حسنة، راح يتدفق بعطائه الشعري، وينشر في بعض الصحف والمجلات ما يبدعه من قصائد.

ومما ساعد على تعميق تجربته الشعرية دراسته للأدب الفرنسي وتأثره بعدد من شعرائه، ولا سيما لامارتين في تأملاته الأولى: تلك التأملات التي سحرته برومانسيتها الآسرة، حتى غدت

---

[1] *انظر حديثه في تفصيل ذلك الصفحتين /10و11/ من: فصول من حياتي.*

رفيقته الدائمة، مدة لا بأس بها من صباه.[1]

كما زاد في تعميق تجربته . بعد أن ترك المدرسة بعض الوقت . لقاءاته مع زملاء الدراسة وأحاديثهم في الأدب والشعر، إذ كان يُسمعهم قصائده ويسمعونه، ويناقشهم ويناقشونه. وكانوا في بعض اجتماعاتهم به يحضرون معهم بعض أصدقائهم من الشعراء اللبنانيين فيغتني من تجاربهم الشعرية، من أمثال: أحمد أبي سعد، وفؤاد الخشن، ومحمد عيتاني، وعلي أبي حيدر، ورياض طه، ومصطفى محمود، وكامل العبد الله، وعمر البربير، وغيرهم.

وكنت قد ذكرت عند حديثي عن: تشكل التفكير الفلسفي لدى تيسير، وجهة النظر التي تكونت لديه عن أسباب عمق الآداب الغربية وضحالة الأدب العربي المعاصر
هذه هي التي جعلته ينصرف إ
ظناً منه أنه بانصرافه هذا سيصـ
أكثر عمقاً وغنى، ولكنه على
يحاول تنظير الشعر جمالياً .
الفكري الفلسفي وإحساسه بغلبـ
على العاطفة والخيال لديه، وضـ
مات على فمه"[3] فكان آخر
ينصرف إلى التأليف والترجمة
وتفكيره الفلسفي:

– لقد استحال كل شيء في نظر الباحث إلى عدم لولا أن سارعت الفلسفة إلى إنقاذه.

لـن أُغنِّـي مِـن بعـدُ، إنَّ غنـ

بـات لغـواً فـي هـذه الضَّوضـاءِ

لـن أغنِّـي، لكـنْ سـأخنق أَلْحَـا

نِـي، وأَحيـا فـي عزلـةٍ خرسـاءِ

(1) *انظر حديثه في تفصيل ذلك الصفحتين /10و11/ من: فصول من حياتي.*

(2) *ص 11.*

(3) *فصول من حياتي: ص35. السطر 11.*

وكان ما قاله أيضاً في مذكراته:

"وعلى هذا ودَّعتُ الشعر بعد أن ودَّعتُ الحبَّ. فماذا حدث بالنسبة إليَّ أنا الذي رأيت الحياة حباً وشعراً؟ هل استحال كلُّ شيءٍ إلى عدم؟ لقد كان من الممكن لهذا أن يحدث، لولا أن سارعت الفلسفة إلى إنقاذي..."[4]

وإذاً، فقد استحال كلُّ شيءٍ في نظره إلى عدم، ما عدا الفلسفة التي سارعت إلى إنقاذه. هل هذا معقول؟

لقد مرت الأيام، وتلتها السّنون، وجسد الشعر مدفون في درج من أدراج غرفة مكتبه فهل تُبعث الأموات أحياء؟ قد يمر الزمان، ونكتشف
بة عنا، وهي أن ما كنا نظنه
لا مرحلة سبات، كالرماد يعلو
وهل كان تيسير شيخ الأرض
طائه الفلسفي إلاَّ كالرماد غطَّى
يخ الأرض الشاعر، إلى أن آن
الرماد، وتعود جذوة الشعر إلى

– مما يساعد على تعميق تجربته الشعرية دراسته للأدب الفرنسي وتأثره بعدد من شعرائه ولا سيما لامرتين.

ن أن يبقى تيسير غارقاً في
ء الكُلاَّنيَّة، مُصدِراً الكتاب تلو
بها المختلفة لولا "المرضُ القَدَر"
الفراش ليلاً نهاراً، ومنع يده العبقرية من القدرة على الاستمرار بالكتابة، فماذا تفعل النفس الكبيرة، وقد تعب في مرادها الجسم؟

حتماً، ستقلِّب دفاترها العتيقة، وستذكر أيام الشاعرية القديمة، وستعود إلى التعبير عن نظرة الفيلسوف إلى الوجود والحياة والطريق الأسلم للإنسان في رحلته من الولادة إلى الموت، في كَوْنٍ راح فيه الكائن البشريّ يتخبَّط، ما بين الأنانية والغيرية، تظهر غيريَّتُهُ قزماً ضئيل الحجم أمام أنانيته المتضخمة باستمرار، عملاقاً مفرطاً

(4) *فصول من حياتي: ص35، الفقرة الأخيرة.*

في طغيانه.

ويتجمع ديوان "الحب والحلم والحكمة" ضامّاً مجموع ما صاغه تيسير في حياته من شعر، وقد توزعت القصائد فيه قسمين:

القسم الأول: أشعار الصِّبا، وفيها ما كان يعتمل في نفسه الشابة من حب وحلم منفتحين على الحياة، إضافة إلى ملحمة شعرية في أربعمئة واثنين وثلاثين بيتاً سمَّاها: "عروس القريض" أو "لقاء الفناء والبقاء" وقضى ردحاً من عمره وهو يرسم أبعاد العلاقة التلازمية بين الشاعر وعروسه المُلْهِمة فيها.

القسم الثاني: أشعار الشيخوخة التي كتبها في أواخر تسعينات القرن العشرين، وقد تضمنت خلاصة فلسفته وحكمته الحياتية التي عاشها.

صدر هذا الديوان في نيسان عام /2000/، ونكتفي . ختاماً لدراستنا هذه ونظراً لضيق الفسحة المسموح بها في هذه المسابقة . بإيراد المقطع الأخير من قصيدته التي قالها في نهاية عام 1993 والتي سمَّاها "حلم السلام" لتعطينا فكرة . ولو جزئية . عنه شاعراً.

يقول في هذا المقطع:[1]

هكــذا هكــذا تعــيش الأمــاني

فــي خيــالي المنســاق فــي رؤيــاهُ

فأنــا فـــي الحيـــاة حلـــم كبيـــر

يتـــوخَّى السَّـــلام فـــي مبتغـــاهُ

يتـــوخَّى محبَّـــة الفَـــرْدِ لِلنَّـــا

سِ جميعـــاً وقـــد رآهـــم مُنَـــاهُ

[1] ديوان الحب والحلم والحكمة، دمشق 2000، ص172 و173.

كـلُّ همِّـي أن أَجْعَـلَ النـاسَ يُحْيِـيْهِمْ

ســـلامٌ يســـمو بهـــم معنـــاهُ

فالســـلام المقـــيم أروع حـــبٍّ

فاســتزيدي يــا نفــسُ مــن نُعمــاهُ

اِســتزيدي منهــا وكُــوني مــلاذاً

لِهُــــداهُ وعَمِّقِــــي مَغْــــزاهُ

إنَّمــا العــيش فــي ســلامٍ وحُــبٍّ

هــو نــور النعــيم شَــعَّ سَــناهُ

فـاذهبي يـا رؤايَ فـي السِّـلم أَنَّـى

شــئتِ لكــنْ لا تُفســدي دنيــاهُ

فهــو أمــر أرجــوه مثــل حيــاتي

وأرانـــي أَجِـــدُّ فـــي مســـعاهُ

آن للسِّـــلم أن يصـــير حيـــاةً

آن للحـــبِّ أن يـــوالي خطـــاهُ

**

كلمة أخيرة
بقايا أسئلة

من خلال دراستنا لحياة تيسير شيخ الأرض وإبداعاته في التأليف والشعر والترجمة والفلسفة يتبين لنا مكانته الفكرية وتأثيره في الحياة الثقافية

في عصره، فإضافةً إلى أنه كان مربياً وموجهاً اختصاصياً لمادة الفلسفة على الصعيد التربوي العملي، لهج كل من تتلمذ على يديه . سواء أكان هذا التتلمذ علمياً فلسفياً أم تربوياً . باسمه وبقدرته الفائقة على التأثير في الآخرين، فما كان يخرج من عنده ملتقٍ أو دارسٍ إلا وقد أعجب بفيض علمه وبعظم الفائدة الفكرية التي غرفها من معينه، حتى إن الغالبية العظمى من طلابه الجامعيين كانوا يعرفون فلسفته الكُلاَّنية، ويعجبون بها، ويؤمنون بأنها فلسفة عالمية، حرمتها ولادتها في قطر عربي من عالميتها. وكما سبق أن ذكرت في المقدمة: لو توافر لها ما يتوافر للإبداعات العالمية من سعة الانتشار عالمياً لتربَّعت على عرش الفلسفة دون منازع، وأضيف: لو أن حصاد الجوائز العالمية كان يعطى بعدالة، لاختير تيسير شيخ الأرض وفلسفته الكُلاَّنيَّة دون حاجة إلى مرشِّح (بكسر الشِّين)، لنيل جائزة الإبداع الفلسفي الذي لا يقل عن الكشوف البارزة عبر تاريخ البشرية.

ولذا، فإني أختم كلامي بدعوة الجهات الثقافية في قطرنا السوري والأقطار العربية . على تنوعها . أن تمارس دورها في استثمار إنجاز تيسير هذه الفلسفة، فتنشرها بإيفائها حقَّها إعلامياً، بوسائل الإعلام المختلفة، وبترجمتها وترجمة كتبه كلِّها إلى اللغات الحية جميعها، وجعلها محور دراسات كثيرة، لها صفة الديمومة لا الآنية، ولا شك عندئذٍ أننا سنكون قد خطونا خطوة تقدمية أخرى على درب الحضارة، بعد التراجع الذي رسفنا في قيوده قروناً ثم أتبعناه بالجمود الذي ما نزال نرسف فيه، في وقتنا الراهن، والذي نتجرع منه الغصص الانتكاسية، غصة بعد غصة.

وأخيراً، أجيب عن التساؤل الأخير الذي طرحته في المقدمة . عوداً على بدء . فأقول: عن احتمالات تأثير فكر تيسير شيخ الأرض على الحياة الفكرية والثقافية مستقبلاً، بيد المسؤولين عن تقنياتنا الفكرية والثقافية ووقف على اهتمامهم بهذا الفكر، ورغبتهم في ترويجه أو عدم الترويج، فكثيرة هي الإنجازات الشرقية التي يحدثنا التاريخ عن سرقة الغربيين لها واحتكارها لمصلحة أسماء غربية معينة، لغفلتنا عن أهميتها وإدراكهم المنافع التي يمكن أن يجنوها من نسبتها إليهم واحتكارهم إياها، وتغريبها عنا، وأكتفي في نهاية كلامي بذكر عدد من هؤلاء العباقرة الذين سُرقت إنجازاتهم منا وهم: ابن رشد، وجابر بن حيان، وابن الشاطر الدمشقي، ومخترع التلفزيون اللبناني، وغيرهم.. وغيرهم كثير.

❑❑❑

صــدر

عن منشـورات اتـحاد الكتّاب العرب

التلفيق الصهيوني

دراسة ....نزيه الشوفي

واحة الشعر

□□

فاتحة العراء

شعر: غسان حنا

أتينا عُراةً
وقد جلّلَ النور وجهَ العراءْ
فيا ورقَ التوتِ
ما عُدْتَ تنفعنا ذا المساءْ
فَعوْراتُنا رفَضَتْ أنْ تُغَطَّى
لأنَّ جميعَ ملامِحِنا..
خُلعَاءْ

إشكالية الترجمة

تُحدِّثُنا الترجَماتُ
وليس المترجِمُ غيرَ المُتَرْجَمِ عنه:
بأنَّ الأميرة نامَتْ..
بكهفٍ من اللذّةِ الملكيّةْ
وينتظِرُ الشعبُ والفُقهاءُ
نهوضَ الأميرةِ... آلهةً أو ضحيّةْ
تُحدِّثُنا الترجماتُ
وليس المُترجِمُ غير المُتَرْجَم عنه:
بأنَّ الأميرة شاعرةٌ سرَقَتْ معبداً
ولمّا رآها كبيرُ القُضاةِ
استوتْ جسَداً
ولمّا رآها صغارُ الجنودِ
استوَتْ رَمَدا
ولمّا رآها الملائكةُ الأنقياءُ
استوتْ أبداً

إشكاليّة التناسخ

أتُهجَرُ يا رحِمَ الأمِّ نبعاً من الكهرباءِ الحنونِ
وماءَ انسيابِ الألوهةِ في جسدِ الأرضِ
عَقْدَ التواصُلِ بينَ حميمِ العناصرِ
في ثَمَراتِ الأجِنّةْ
أيغدو المواليد مُسْتَنْبَتاً مخبريَّ الزراعةِ

دونَ سريرِ العناقِ
ولا مَوْقِدِ العاشقينَ
ولا الرعشةِ النوويّةِ في نشوةِ اللانهاياتِ
أينَ الوِحامُ المبشّرُ بالخِصْبِ
والعُرُسُ العائليُّ بطفلِ التجدّدِ
عَهْدُ ابتكارِ الأنوثةِ زيتونةً للأمومةِ
صَكُّ استحالةِ نسغِ الرجولةِ
تُفاحةً للبنينْ
أمِنْ شَعْرةٍ سوفَ يُنسَخُ مَيْتٌ بقبرِ مئاتِ السنينْ
وليسَ سوى كائنٍ واحدٍ
ولو باتَ في نسخِهِ أربعينْ
ومِنْ عَجَبٍ سوف نبدأ سِنَّ الطفولةِ
حيثُ انتهينا: شباباً كهولاً
ومن خَبَثٍ أو لُجَيْن
يرومُ الأُلـى اقتحموا مصنعَ الخلقِ هندسةً للتكاثرِ
صوغَ المشاعرِ
حَقْنَ الرسائلِ وَفْقَ شروطِ المهندسِ
بثَّ الإشاراتِ في اللوحةِ العصبيّةِ
رسْمَ أناسٍ بغيرِ عواطفَ
أو رسمهمْ بعواطفَ موصولةِ
بوشائعِ طاغيةٍ عالميّ
وهل ينجحونَ بتكثيفِ أو باختصارِ الأنامِ
فيُجمَعُ سكانُ (بكينَ) في عَمَلٍ مسرحيٍّ
بتقْليعةٍ وافِدةْ
أيختصرونَ الزمانَ فنقطعُ صحراءنا العربيّةَ
في لحظةٍ واحدةْ
وقد... ستُجَمّدُ فينا الحياةُ بثلاّجةِ المُرْجِئينَ
فنُدفَعُ للعيشِ بعدَ مئاتِ العُهُودِ
كأنّا غَفَوْنا على مائدةْ
وقد... سيُكيَّفُ جوفُ الرجالِ لحَمْلٍ
على مبدأ من تساوٍ بكلِّ الوظائفِ والبائناتْ
وهل بعدُ من قيمةٍ للمراحلِ والعَجْزِ
مَنْ شاخَ يغوى فتيّاً
وإنْ ضاعفَ الأجرَ
عادَتْ إليه طفولتُه البائِدةْ
سأوقفُ هذا التداعي قليلاً
لأدخُلَ فيكم إلى شجَني:
لي دمائي
ولكمْ أرقامُكُمْ.. فاحصُوا خُضابي
ليَ قلبٌ
ولكمْ أحجارُكُمْ.. والسُهْدُ بابي
أنا أدري
أنّني أحيا قليلاً... وكثيراً من غيَابي
أنا أدري
أنّني نافذةُ الجرحى
زجاجٌ دابغٌ بالفجر
عصفورُ الروابي

إنَّني مُنْتَظِرٌ قَرْعاً بناقوسينِ
كي يُجْرَى حسابي
ليس لي من فِضّةٍ
حتّى أبيعَ الله
في ليل ارتيابي
ما الذي أفعلُهُ الآنَ
وقد هَجَرَ المقهى نَداماهُ
ولجّوا في اغترابي
لم يعُدْ يُسْمَعُ صوتُ البائعِ الجوّالِ
نَوْحُ الساعِلِ المَصْدور

مَنْ مرّوا خِفافَ الروح
في جُنْحِ الضبابِ
لا. ولا فاتنةٌ فاءتْ على طاولتي
بيّاعةً للورد.. تُفّاحاً بدينارينِ
بل شَهْداً بنصف العُمْرِ
إكسيرَ الشبابِ
ومضَتْ بيّاعةً للعُمْرِ
تفّاحاً بدينارينِ.... ورداً منْ عذابي

❑❑❑

صــدر

عن منشـورات اتـحاد الكتّاب العرب

عاشق الشمس

شعر..يوسف عبيد

مطر الغياب

شعر: جلال قضيماتي

لـكِ كـلُّ مـا يسـعى الفـؤادُ إليـه مـن خَـدَرِ
الزمانِ
وأن يكنْ
بيني وبينكِ من غلال العمرِ
ما يُفضي إليكِ
من الدروب السالكاتِ مصيرَ أيامي التي
كانت إليكِ ومنكِ حين تأوَّدتْ
بين الإيابِ
وبين أعطاف الغيابِ
وأنتِ فيها
شرفةُ اللقيا على سَغَبِ المدى
هيهاتَ أن تأوي لديكِ صروفُ أوهامي
فتدركُ
كم تساءلْنا عن الوَلَهِ المغيَّبِ
بين أفكاري
وبين رموش سعيكِ
حين يُفضي
لا إليَّ
ولا إلى ردهات دربكِ
كم أحنُّ
وكم تحنُّ جذور أوهامي إلى ريّا سحابكِ
ثم ندركُ
أننا منّا انتهينا
حين أدركَنا الزمان بعارضَيهِ
من الرحيل تُجاهَ أطرافِ السعيرِ
وراء ما كنّا معاً ندريهِ
لكنَّ الحقيقةَ
أرهقتْ روحي.. ففاضتْ
تبذل الشكوى على سحب الملابْ
يا ليلةَ النجوى.!
ومنك مسافةُ الإذعانِ
حين تأرَّقت آنَ الورودِ إلى المنابعِ
فانتهتْ
ظلاًّ على رسم البداهةِ

هل تُرى..
منها انحدرتِ
فكنتِ أنتِ سلافتي
حين استجرتُ إليكِ من رَفَثِ الفراقِ
فألَّفَتْ بيني وبينكِ لحظةٌ
ما إن أذعتُ بها الذي كنَّا نريدُ
أَلِفْتِ روحي
فاستعذتِ بها من الزمن المشِتِّ
فكوَّنتنا كلمةٌ
في فيئِها سكنَ الضميرُ المستغيثُ بها
من الشَغَفِ المندَّى
بالرجوع إلى محطاتِ الإيابْ
هيَ أنتِ..
أو أنتِ ابتدأتِ بها الطريقَ إلى الوصولِ
فكنتُ برهة وهْجِها
ونَذَرتُ روحي بين عينيْ رعشةٍ
منها انحدرتِ
كما انحدرتُ
ولم يكنْ
إلاَّ لها ما كان يبغيه الفؤادُ
من الفؤادِ المستحثِّ مداهُ
من سُقيا حميَّاكِ التي
حين انتمتْ روحي إليها
ألَّفتْنا
فاتَّحدتُ بلحْظها

ثم انهمرنا
أنت في عمري مدىً
وأنــا بعمــركِ كــلُّ مــا أســتافُ مــن رَوحِ النداوةِ
حين ينسبُهَا الربيعُ
إلى تباريحِ الأوَانْ
وبها أنا..
أو أنني..
وأنا أعرِّش في رؤاكِ
أحسُّ أنَّ لديكِ ما أبقتْ ليَ الآمالُ
من وهْجِ التلاوةِ بين عينيكِ اللتينِ
هما الصَّلاةُ
وقدْسُها المنسوبُ من طهرِ العبادةِ
حين تسمو الرُّوحُ
في أَلَقِ الوصولْ
وأنا وأنتِ..
أنا وأنتِ
فكيفَ باصرةُ الرؤى تندى بغيركِ
فاقرئيني
آيةً من وحْي حبكِ
علَّها
وأنا قرأتكِ سورةً
مما تنزَّلَ في الفؤاد عليَّ من طهر انتمائكِ
نقرأ المخبوءَ طيَّ طهارةِ اللقيا
فندركُ
أننا روح التَشَهُّدِ

بين ناموس اللقاءِ
وبين تنزيل الفراقْ
يا غربةْ.!
فيها نسافر عبر أروقةِ الزمانِ
وعودةً.!
فيها نرى كلَّ الذي كنّا انتظرنا
هل نعود إلى التوحُّدِ
أم تُرى
حِقَبٌ ومرَّتْ.؟
لا تقولي:
كيف كنّا
إنها بعضٌ وكلٌّ
ما التجأنا لحظةً إلاَّ إليها
فاكتبيها في رؤايَ
أو اقرئيها في مدايَ

ففي رؤاكِ
وفي مداكِ
مراكبي سارت
وها هوَ شاطئ الرؤيا يلوِّحُ
بعد أن كنَّا عبرنا عمقَهُ
ثم التجأنا في جزيرة حبِّنا
أنت الحبيبةُ
والحبيبُ أنا
وهاهيَ برهةُ الوصلِ انتحتْ عنّا
فأدركَنا الغيابُ
فلم يعد ما بيننا
إلاَّ الطريقُ
يلوح من خلف الغيابِ
مؤرِّخا
بنَداهُ ساعاتِ الوصالِ
كأننا
ورؤاه نازفةٌ نقولُ:
أللفراق نؤولُ
والدنيا مدىً
ما زال يشرع صدرَهُ
للقائنا
مهما استبدَّ به الفراقُ
على محطَّاتِ السفرْ؟
فتذرَّعي بي مرّةً
كيما نرى في عمرنا الباقي طريقاً
كلّما يعدو بنا نحو الهروبِ
نراه يرسم ظلَّنا
في كلِّ رملةِ لحظةٍ
في كلِّ قطرةِ لهفةٍ
في كلِّ نزوةِ عشبةٍ
ألِفَتْ خمائلُها النشيدَ
على تقاسيم المطرْ

❑❑❑

لحظة ورد.. برزخ شعر

شعر : محمد وليد المصري

1-ورْد

للمريدِ الذي ينتهي..،
في بحار الهوى..،
رحلةٌ غامضةْ..
تهتدي..
بالمراد الذي يعتلي..
صهوةً غير موجودةٍ،
وهْي في سعيها..
وامضةْ..
ورْدها قبّةٌ،
من لغات العصافيرِ،
والياسمين،
وأنثى من الفلِّ،
في الجملة العارضةْ..
تتهادى على زائدات الكلامِ،
فيسقط ما حولها..،
وتسمّي..
زوائدها فائضةْ..

2-صدى:

قوسُ رغبتها..،
نجمةٌ في يديَّ..
تبسط الوجْد سجّادةً،
في الشغافِ،
وتفنى..،
فأفنى..،
ونرجع مثل القطا..،
من بعيدٍ قصيٍّ..

3-حالة:

ريٌّ ما تسطعينَ،

جلاء كؤوس النشيدِ،
وصوتُ الندى..
فاسطعي..
فوق صمتي..،
ثريّا غدٍ،
يفضح الوجْد أسرابها..
والمدى..
كوّةٌ،
نعجن المسك فيها..،
نذوبُ،
مع الصوتِ:،
"صاروا صدى"

4-صباح:

لحظةُ الورْدِ،
برزخ شعرٍ،
يفاوض مفردةً غائبةْ..
تستحمين في نهر ليلكها..
خلسةً
ثمَّ تأتي الملائكُ،
مثل الحمامِ،
رفيفاً..،
رفيفاً..،
يصير الهديل صباحاً،
أليفاً..،
ويمضي..،
كياقوتةٍ ذائبةْ..

5-سر:

ما الذي تحت أهدابها..
سُرُجٌ،
أم قمرْ..
تختفي الروح فيها..،
فتفضحها حضرةٌ،
ينبع الرزقُ من كفِّها..،
والثمرْ..
قبلةٌ..،
لا حدودَ لها..
والنوايا: شجرْ..

6-خلق:

في اليدين نهارٌ،
يضيء ظلام القصيدةِ،
يروي شموع الجلاءِ،
فتأتي الكشوفُ تباعاً،
كليلةِ قدْرٍ،
حواميمها..،
كنْ فكانَ،
وهَلَّ الذي لا يجيءُ،
فسبحان من جبَل الشعرَ فيكِ،
وأسرى "بقيسٍ"،

وليلى...

ففاض الألمْ..

قيلَ،

ما قيلَ،

فارتعشت قبلةٌ،

باؤها.. والقلمْ..

7-شفق:

شجرٌ في الحروفِ،

يغاوي استحالةَ وقتٍ،

يباكر تفّاحةً غاويةْ..

ترتدي شفقاً مستعاراً..،

وخمراً حلالاً،

يغافل لحظتك الدانيةْ..

لكِ كلُّ انبعاث البراعمِ،

والشهدِ،

والوقتِ،

والحبِّ،

فيضي على اللحظة العاتيةْ..

واخرجي من عميق الأساطيرِ،

كوني،

شهيق الحروفِ،

وتأتأة الساقيةْ..

8-عشق:

هكذا..،

ينحني فاغم الوردِ،

حول محاريبها..

يستعيد صلاة الفراشةِ،

كي يستضيف الأميرةَ،

تأتي القصيدةُ..،

قوسَ قُزحْ..

يحتفي باللقاءِ،

ويعلنُ فوضى فرَحْ..

9-ناي:

واجماً..،

كانَ قبل القصيدةِ،

في راحتيه صريخُ احتراقْ..

مرّتِ اللحظةُ،

السهمُ،

أنثى..،

ومفردةً..،

فاستفاقْ..

❏❏❏1

يرملون

شعر : حامد بن عقيل

في باب (ما جاء في تاريخ الأعراب من إدغام وإخفاء وإقلاب) في كتابه (جغرافيا الخذلان واليأس) يورد(ابن الأكيد الجازم) ما نصه:

..) أما يوم الرفيق الأحمق فهو يوّم مشهود وقع لخمس ليال خلت من شهر نيسان، وفيه أن أبا رغال وهبَ دار السلام الحصينة لملك الإمبراطورية الرومانية الجديدة، والتي لم تسقط على أيدي الغزاة كما يوردُ بعد المؤرخين في أسفارهم، وبدوره باعها الملك للفوضى بثمن بخس) انتهى.

يرملون....

(هكذا في دمي، تماماً كما يفعل الطيبون/ تماماً تماماً كما يفعلون)

نُعِّدُ الولائمَ للأرض:
بلادٌ من الصمتِ تولدُ في كلِّ غيم.
كثيرون نحنُ
ونحنُ نُعِدُ الولائمَ
والأرضُ ثكلى
ونحنُ نهاجرُ في الإثم
والأرضُ حبلى،
وكلُّ البلادِ..
استلابٌ "الطريقةِ"
وقعُ الخطى
وكَرْمٌ لسادتنا الفاتحين.

*

أرضُ السماوةِ ليست لنا..!
إننا عربٌ طيبون
إننا فتنةٌ الجوع
لا خُطبُ الرَّمل
بعضٌ من الكائناتِ
وشيءٌ من المعجزات.

*

نُعِّدُ لأبنائنا غدَهم
نعلّمهم . مثلاً . أن يجوبوا النداء:
لا تركنوا للحقائق

"دارُ السلام" انطوت
بيد أن الجميعَ هنا طيبون
الغزاةُ / العشائرُ / ريحُ الفراتِ
وظلٌ مضيءٌ من الركض في العرصات.
*
نُعِّدُ لتاريخِنا أمسَهُ
وليلته
وضحاه:
إننا مسلمون..
والذي جاء من خلفنا ـ عنوة ـ سوف يرحلُ!
لا ريبَ فيما رأينا
وكلُّ الظنونِ العقيمةِ فيما رآه.
*
إننا منهكون
والغزاة هنا ساهرون:
جذعُ الحبيبةِ
سِفْرُ المواويلِ
كأسٌ من اللغةِ البابليةِ.. كالطينِ يزهو بأحفادهِ
لا دمي دمُهُ
لا سواي سواه
ولا صوتهُ مُنشِداً كصدى كاحلي حين كان صداه.
*
الحاكمون بأمر المقاصل لا يشتهون لنا غيرَ ما يشتهي حجرٌ باردٌ في المفازة من

دِيَم نزفتْ في الجوار
*
أرضُ الرسالاتِ..
من دمها ضربَ الأنبياءُ
فكنّا ـ لكي نتجذَّرَ في العهدِ ـ نَسْقي العقائدَ من دمهم.
إنهم رسلُ الله للأرض
لكننا رسلُ الموتِ.. للحق
والخير
والأبدية
*
نُعِّدُ الولائمَ للأرض
لا عرضَ
لا خارجة.
نُعِّدُ الولائمَ
والأرضُ كلُّ القيود
أنحنُ هنا؟
ـ أجل إننا ها هنا
والبقية يأتون كيما يموت البياضُ الحزين
بأحداق أطفالنا الخائفين.
*
نُرتبُ في كلِّ عطرٍ لأطفالنا ما نقول
سوف نبدأ من حبرنا
ملَّنا صبرُنا؛
أخبرَ الكادحين بأنّ لهم "سبتهم"

فشاهده شاهدٌ وشهيد.
بعد بؤسين.. قام
ليكتبَ أسمالَهُ
وجهَهُ
ورؤاه
خانه حبرُه
وعصته يداه.
*
ساطعٌ كان فيما يقولنَ
أو يقسمون:
يرددُ وسط التماثيلِ إذ يهجعون:
إننا عربٌ طيبون..
عربٌ لنقاطِ المرور التي يُكْثِرون،
وبقايا رفاتٍ سعيدٍ بمقدمهم
عندما يغضبون.
*
سلامٌ على كلِّ قلبٍ من الآه،
من فضةٍ لا تموت
ومن ساعدٍ لا يجرِّبُ فينا "هداه".

❑❑❑

صــدر
عن منشـورات اتـحاد الكـتّاب العرب
دم لباب الذاكرة
شعر..بسام علواني

لَعلَّهُ يهمي الضِّيَاء

شعر: سمر علوش

ولأيّ وادٍ
غير ذي حزنٍ سأهبطُ؟
لم تزل روحي تصبُّ على السواقي لونَها
حتى تدلَّ هدى السماء على الحمامْ.
ولأيّ ليلٍ
لا يدقُّ عليَّ بابَ الدمع أذهبُ؟
كلَّما غلّقتُ نافذةَ البنفسجِ
بابتسامات القناديل
اختلى بالروح ليلٌ
طالعٌ من خلف باب الذكرياتِ
وما تركتُ على الدفاترِ من كلامْ.
الليل أقبلَ،
أنت قُربي،
خارجٌ عن كلِّ قانونٍ
يدرِّسُ في فصول العشقِ
أو فوق السحابِ،
يزيدْكَ الحزنُ التماعاً طيباً
فاتركْ طيورَ الدَّمعِ
ترقصُ في سماءِ خدودكَ السمراءِ
طبعُ الغيمِ ماءْ.
شفَّافتانِ،
فكيف تخفي راحتاكَ الدَّمعَ
في عينيكَ؟
صدري من يخبّئُ سرَّ كحلهما
فَنَمْ بسريرهِ الشتَّويِّ
كي يغفو البكاءْ.
كَمْ أنت طفلي يا حبيبي
حين تعبثُ في ملامحك البلادُ
ونارُها،
ها قد سقطتَ على حصاها
مرةً أخرى
فيا عمري سلاما.
لو كنتَ تذكرُ
منذُ أكثر من حريقٍ

كنتَ مرميَّاً على كأسٍ
وسقفُ الكون يوشكُ
أن يميلَ على بكائكَ،
فاستعدتُ من الحنينِ خميلةً
خضراءَ
كنتُ غمرتُها بظلالِ موتٍ
كي تنامَ بلا هواجسَ،
واستحلتُ برجفةٍ سكرى نبيَّاً
يوصدُ الدَّمعاتِ ليلاً
ثمَّ أضرمتُ السَّنابلَ في مسامكَ
وانسكبتُ على يديكَ كسنديانٍ
كي أعلمَكَ القياما.
كم كنتَ طفلاً يا حبيبي
لم تعلمْكَ البلادُ ونارُها
إلا الحرائقَ
كنتُ مثلكَ طفلةً
وأمدُّ كفّي كي أصافحَ نجمَها،
ما علَّمَتني غيرَ بؤسي
عندما وارَتْ قناديلي
وأمطرت الصَّقيعَ على نهار الوردِ فيَّ
ولم تكلّلني بشاهدةٍ تدلُّ على صبايْ.
كم كنتُ أرفعُ لوزَها
بيدينِ دافئتينِ،
أحفظُ سرَّ سمرتِها
بقلبٍ أبيضِ الأمداءِ،
أسندُ حورَها بزنودِ روحي
ثم تملؤني خناجرُها
بطعنات الجليدِ،
فليسَ يعرفُني سوايْ.
كم أنت مثلي يا حبيبي،
ها أنا أَشرعتُ وجهي للسقوطِ
ولانكسارِ العمرِ
وهو حسيرُ خيبتِهِ،
التهمتُ فتاتَ حلمي مرةً أخرى،
نجاةً يا مدائنَ
لم تهبْني غيرَ عجزِ أصابعي،
وخرائطٍ مَلَّتْ خطايْ.
لا آيَ في هذي البلادِ
يُطِلُّ كوثرُهُ عليَّ معتقاً،
لا قمة فيها ستدركُني
وتفرشُ راحتيها
للأناشيد الجميلةِ مَذْهَبَاً،
لا وجه أمٍ ينحني نحوي
بِبُرْدَةِ دمعهِ
ليدثِّرَ الأحلامَ من ثلج انتظارِ التِّينِ
والزيتونِ
والبلدِ الأمينْ.
هل صرتَ مثلي يا حبيبي؟
كم أنا مطرٌ
كثيري من ندى عينيَّ،

يتبَعُني احتراقُ الأرضِ
لكنْ لم أَعُدْ بعدَ التَّبعثرِ
أرفعُ الصلواتِ للنَّخل الضَّريرِ
ولم أَعُدْ
أَلِجُ البلادَ مفاخراً
بالغارِ والأجراسِ
والفتح المبينْ.
الرّيحُ تختصر العبارةَ:
آخرُ الأرضِ انتحارٌ
للبداياتِ المكوّرةِ البعيدةِ
والسَّماءُ ستغلقُ الأبوابَ ثانيةً
على شجرِ الهواءْ.
فلأيّ وادٍ
غير ذي حزنٍ ستهبطُ؟

أيّ ليلٍ لا يدقُّ عليَّ بابَ الدَّمعِ
يُقبِلُ؟
أنت قربي يا حبيبي
فلتتمْ هذي البلادُ على حرائِقها،
سنبقى مثلَ نورسةٍ
وعاشقِها،
نجوبُ الحبَّ بحثاً عن سماءْ.
الليل أقبلَ
أنت قربي،
سوف نحلم يا حبيبي
أنَّ نافذةَ البنفسجِ عَلَّقت أحزانَها
فاخلَعْ دموعَكَ والبلادَ
لعلَّهُ يهمي الضياءْ.

❑❑❑

جمر الحنين

شعر: محمود علي السعيد

*الليلُ كأسٌ والنديمُ هلالُ
والهمسُ في قلقِ السؤالِ
سؤالُ
*أعيت نصوصَ الوردِ
لفتةُ مغرمٍ
وبكت مزاميرَ الجراحِ
نصالُ
*وغزا الصقيعُ الدفءَ في أعشاشهِ
ما عادَ في طبقِ الحرامِ
حلالُ
*وتقطّعت ولهاً مسالكُ غربةٍ
سمقت على غيماتها
الآمالُ
*القاربُ المشتاقُ عرَّش حولهُ
من فرطِ ما اشتعلَ الهوى
شلاّلُ
*أجّجتِ روحيَ يا ضفافُ مواجدي
وغفا على جمرِ الحنينِ
خيالُ
*وتطايرت فوقَ السطوحِ براعمٌ
لتضجَّ من ألمِ الفراقِ
جبالُ
*هيهاتَ يا ألقَ الديارِ يعود لي
أُفقٌ ترقرقَ خلفهُ
الموّالُ
*نزفت على الماضي أراجيحُ الصبا
وأضاءَ مصباحَ النجومِ
غزالُ
*من بعد هجرِ الحلمِ أفرعةَ الندى
هل تثلجُ الصيفَ الطعينَ
ظلالُ؟
*أخطو إلى المجهولِ خطوةَ مدنفٍ
فيها تتيّمَ بالجنوبِ
شمالُ

*الصمتُ أبلغُ صرخةٍ توّاقةٍ
لمسامعِ التوصيلِ حينَ تقالُ
*أطلق جناحَ القوسِ في تسيارهِ
صوبَ الحدائقِ
فالربيعُ جمالُ
*ومحالُ أن يبقى القرنفلُ يشتكي
هجرَ النسائمِ في الصباحِ
محالُ
*إقبالكم من شرفتينِ على المدى
يا كم يتوقُ إليهما الإقبالُ
*وطنَ الأصالةِ لو تجودُ بقبلةٍ
الصوتُ أورقَ
والصدى قتّالُ
*والضوءُ طيّرَ من عميقِ شعورهِ
عبقَ الهواجسِ
في الضحى
يختالُ
*أُرشف رحيقَ العمرِ من عنقودهِ
واخلع أساكَ
إذا جفاكَ منالُ
*لا تعبأنَّ إذا الحرائقُ أُشعلت
وهفا إلى شدوِ الرصاصِ رجالُ
*واستصرخت قممَ النسورِ مآذنٌ
وسما بأولى القبلتينِ
بلالُ
*وتبرجت في المقلتينِ جنازةٌ
تزكو بزمزمِ طهرها
الأجيالُ
*من لم يذقْ وجعَ الصبابةِ مرّةً
ويدقُّ صدرَ فؤادهِ
التجوالُ
*يمسي صريعَ وشاية مجنونةٍ
عصفت بلقمة عيشها
الأحوالُ
*القدسُ في نعشِ المساءِ منارةٌ
إلاّ إليها
لا يشدُّ رحالُ

❑❑❑

((عمي يا بائع الورد))

شعر: غسان لافي طعمه

تغيبينَ.. يصفرُّ قلبي يباساً
وتنعقُ فيهِ غرابيبُ حزني
كأنّي خريفُ الرَّمادْ

تعودينَ... يخضرُّ قلبي ائتلاقاً
وتصدحُ فيه حساسينُ فنّي
كأني ربيعُ البلادْ
فكيفَ تغيبينَ
آنَ التقاءِ الغمامِ الغمامَ؟!
وكيفَ تغيبينَ
آنَ التقاءِ اليمامِ اليمامَ؟!
وأنتِ اشتعالُ البروقِ
وعرسُ الهديلْ؟!

×××

أحبُّكِ.. أشعرُ أنّي بحبِّكِ
أوقِفُ نهرَ الزَّمانِ،
لأنشرَ عِقْدَ النجومِ على وجنتيكِ،
وأفتحَ بوَّابةَ المستحيلْ
أحبُّكِ، ألمحُ في مقلتيكِ التقاءَ الفراتينِ
في شطِّ روحي،
فأصغي إلى بوحِ أمّي لجرحِ الحسينِ
تماهى مقاماتِ حُزْنٍ نديٍّ
تناسمُ سمعي
فجيكورُ صوتٌ يمزِّقُ صمتَ الخليجِ،
فيصحو الصّدى
يا خليجَ الرَّدى.. يا خليجُ..
ألسْنا خدينينِ في رحلةِ الحبِّ والموت؟!
ألسْنا نغنّي نُواحَ الحمامِ
على مِعْزَفٍ من جراحِ النخيلْ؟!
أيا جارتا ما ذوي الحبُّ فيَّ
تعالي.. تعالي
همومُكِ خبزي
وخبزُكِ همّي
فما عدْتُ أدري:

أأنتِ أم البدرُ فوقَ النخيلِ تجلَّى؟!!
وما عدْتُ أدري:
أبـي بـائعُ الـوردِ أم بـائعُ الـوردِ فـي الكـرخِ عمّي؟!
ولكنَّ وردَكِ أغلى
من النّفطِ، من لحيةِ النَّفطِ،
من ناطحاتِ السّحابِ.. تعالتْ.. تعالتْ..
على دمعِ يافا، على جرْحِ حيفا..
على كرمةٍ في جبالِ الجليلْ
وما عدْتُ أدري:
أبـي بـائعُ الـوردِ أم بـائعُ الـوردِ فـي الكـرخِ عمّي؟!
ولكنّ وردَكِ أعلى
من الموتِ، من سيِّد الشّرِّ أغفى،
على حُلْمِ شارونَ، أقعى على مقعدٍ
مـن بيـاضٍ.. تلـوَّثَ بـالنَّفطِ.. أو خضّـبته الدِّماءْ
لبابلَ سحرٌ، وصمتُ النّواسيِّ خمْرٌ وشعْرٌ.
وليلى ستنفضُ عن مقلتيها العياءْ
لبغدادَ طقسُ المواويلِ، أنشودةٌ للمطرْ:
يا بائعَ الوردِ، في أورادِكَ الأملُ
فكيفَ أسلو وقلبي بالشّذا ثَمِلُ؟!
سمعت في صوتِكَ الرَّيانِ صوتَ أبي
وبوحَ أمّي بدمعِ الرُّوحِ تبتهلُ
فروحُ تموزَ في الجوريّ ماثلةٌ
وسحرُ عشتارَ في النسرينِ مكتملُ
تبعْثُ روحي إلى لقياكَ كلَّ ضُحىً
أعانقُ النّخلَ، في عينيكَ أغتسلُ
أضمُّ دجلةَ في أمواهِهِ جَذَلٌ
فيحملُ القلبَ في أطيافِهِ الجَذَلُ
وأنهبُ الخطوَ في أرض السَّوادِ هوىً
بتربةِ النجفِ الزهراءِ اكتحلُ
وعند شطِ الهوى في البصرةِ اشتعلتْ
أجواءُ جيكورَ بالسيَّابِ تحتفلُ:
"أصيحُ بالخليج يا خليج
يا واهبَ اللؤلؤِ والمحارِ والرَّدى
فيرجعُ الصّدى، كأنَّه النشيجْ
يا خليج.. يا واهبَ المحارِ والرَّدى،
يا بائعَ الوردِ، روحُ الوردِ باقيةٌ
وبائعُ الموتِ، خلفَ الموتِ يرتحلُ

❐❐❐

فلسفة

شعر: رضوان السح

كلما قبلَّتُ ذرات الوجود ذرةً ذرةً قالت: لقد ضيَّعتَني!.
فإذا جمعتُ الكلَّ ونظرتُ فيه نادت: لن تراني!.
وإذا توقفتُ ركبني همٌّ وحسرةٌ لا طاقة لي بهما.
ولقد نعِمْتُ بطيفها كلَّما هممتُ بهذا أو ذاك، فإذا وصلتُ أو كدْتُ (قالت) أو (نادت)، ولا أتوقف خوفَ الهمِّ والحسرة.

***مجد الرسالة**

سبحان مجدي ثلاثاً
وهذي القصيدة تفتح بوَّابة للنشيد الجليلْ
وهذي القصيدة تحمل مفتاحها للرسالةِ
سبحان هذي القصيدةِ
للهِ لألاؤها كم تضيءُ
وهذي القصيدة تفَّاحةٌ وأنا آدمُ
وهذي القصيدة تفاحةٌ وأنا قاضِمُ
وهذي القصيدة تفاحةٌ والرسالةُ يانعةٌ
وأنا قادمُ.

***يسوع**

صبيٌّ يعاند أمَّهْ
يظنُّ الإلهَ أباهُ
وشمسَ الصباحاتِ عمَّهْ
له كلُّ شيءٍ وإلا يموتْ
فجهَّز عسكره للدخول إلى الروحِ
شقَّ العباب كما يلج الموجَ حوتْ.

*عقاب

وأخطأ مثل أبي آدمٍ
فوجَّه ربيَ لعنتَه بالخروجِ
وسلَّط يوماً على القلب بعضَ المخاوفِ
والآلةَ الحاسبهْ.

***تجريب**

حاولتُ
نسجَ

الروحِ
من
خيوطِ
ماءْ
فابتسم الهواءْ.

***نبوَّة**

إلهيَ طفلٌ ألاعبُهُ في دميْ
ثمَّ أهمله كي ينامْ
أخاف إذا قلتُ إنِّي...
تقولون حالي ضعيفٌ
وتخذلُني لغتي والكلامْ
أنا بذرة الماء جوهرهُ
شُـغلتي زرعِ دود الحضـارات فـي المـدن التالفهْ
أنا سيد البرق كان رآني الذي لا يُرى
حاضراً في الغيابْ
مباركةٌ كلْمتي
في دمي نحلةٌ وابتهال نخيلْ.

***مُحمَّد**

أيِّلٌ في رمال الحجازِ
ووعْلُ
حين جئتُ الذي كان كان
وما عاد قبلُ
عمَّتي نخلةٌ.. والهلال صديقيْ
جاءني في المنامِ.. أكون سراج الزمان
تكون السماء طريقيْ
فأيقظتُ قلبيْ
وصوَّبْتُه نحو بيتٍ عتيق.
***
زارني في اعتكافي ملاكُ
جاء ضوءٌ قديمُ
قال لي: يا يتيمُ!.
كان في صوته صدر أمِّي
وكان أبي.. كان جدّي
وكان الزمان الرحيمُ.

***عبث**

أحطْتُ بكلِّ الذي ينبغي أن يحاط به ساعة ثمَّ أفلتُّهُ
فعلَ ربِّ الحمام بأطياره حين يلهوْ.

***فضاء**

فضاءٌ بحجم المنى
وحجمِ الرؤى الطيباتِ
وحجم اللغاتِ
وحجمي أنا
فضاءٌ تعلَّقْتُهُ
كنتُهُ.. كانني
وانتهى أمرنا.

رضوان*

.. وأعرفه طينةً وهواءْ

وأذكر يوم كان يجسُّ الغرابةَ بالإصبعِ

وعاشرتُه جيِّداً جيِّدَاً

لقد كان دوماً معي!.

❑❑❑

صــدر

عن منشـورات اتـحاد الكـتّاب العرب

مجهولة الينابيع

شعر...فؤاد كحل

رحيق الماء

شعر: عبد الكريم عبد الرحيم

غامضٌ صوتُ البنفسجْ
كابتهال الماء في عتمة روحي
ومعانيَّ... عذارى
يرتجلْنَ الغزلَ المنهلّ
في قبّةِ صحراءِ وهودجْ
بِتْنَ ينثرنَ على مائدة القلبِ سماءً
في لياليهنّ من سقط الأماني.. تتوهّجْ
ورقىً.. تشرقُ فيما خبّأ الجيدُ
تدلّتْ صوب جمر الحسِّ تُسْرجْ
ما تبقّى....
غبشُ المرمر
حُورٌ ما تراءينَ
ولكنّي تقى الحرمانِ
صوتٌ في نديّ الوصل يأرجْ

2

لهبُ الماءِ.. طواني في مراياهُ
وأنثى من حليب الدمع
إذْ تهبطُ "جوّايَ"
رمادي من دم البهجة شوقاً يتوهّجْ

3

غامضٌ يُرْبِكُ
صوتُ الماءِ
أو حزنُ البنفسجْ

4

هل "مَقامٌ" يترع الروعةَ في هذا القليلِ
حينما ينكسرُ القبحُ على المرآةِ
يصحو لؤلؤ المفردة الغيمِ على لوح جميلِ
لا أغطّي برمال المشتهى رملي..
وأغصانَ محاري
قبلـــة الأزرق.. بعضـــي.. وصـــعودي
وانكساري
صدفُ "الخمسينَ".. أنهار صفاء الكونِ

ما مرّ على شاطئ ميلادي عجوز الصمتِ
مقهوراً.. وبالشوك متوّجْ

5

كيفَ أغمضتَ شراع الصوتِ
كي تهربَ صوب الماءِ في داني عناقيدَ
بلا قاربك.. الوهمُ شرابي
ووجيع الجسد المتعبِ نايٌ وقصيدةْ
وعلى رعشِ قناديل حواسي
أنشر الأشرعة الحمقى إلى البرّ
أداني في غيابي
وأرى في حالِق القربِ بعيدَ المشتهى نوراً توهّجْ
كيف لا تحرقني النارُ... سلامٌ بردُها..
أيقونة الكافِ
وجمرُ النونِ.. في معبرها الكونُ تضرّجْ

6

كنتُ طفلاً..... حجرَ التيهِ
ويا ما... جفّ صوتي
ودُمى الفرحةِ في سنبلِ وقتي
أقرأ الوردةَ.....
أولى ما قرأتُ المرأةَ الأولى
وكوناً في غموض الماءِ أدلجْ

7

لم تكن سيّدةُ الفقهِ تناغي
في وصاياها رموز الصخبِ الهادئِ والعشقِ
وما...............
صار لساني يتلجلجْ
حينما جاءَ أبي
أمسكتُ بعضاً من رداء الدفءِ
وانهلّ على الخدّينِ مائي والبنفسجْ

❑❑❑

عالم القصة

الحصار الأبيض

قصة: د.جرجس حوراني

1

في حقيقة الأمر لا أحد يعرف سبباً لهذا الخلاف..

إبراهيم الباشا، رئيس الجمعية الفلاحية في الضيعة، يعتبر عزّو الديري طفيلياً، ويتعهد أن يبني بقالية له، فهو بنظره لا يصلح إلا لبيع الحلوى للأطفال. أما الديري والذي هو مختار الضيعة فإنه يكاد يفقد صوابه ويرد غاضباً:

-سوف أحطم رأسه العفن.

2

2003/6/5 بدأت المفاجآت

الديري يعود إلى الضيعة وقد امتطى فرساً رائع الجمال.. يتجول في الشارع القريب إلى بيت الباشا.. والجميع يتابع تلك الخطوات الموسيقية التي يرسمها فرسه.. الباشا يسأل: من أين به.. ذلك الطفيلي؟

لاحقاً يتحدث الديري في مجلسه..: لقد تحقق حلمي.. والفضل يعود لهذه العائلة الكريمة لا أعتقد أن هناك من يعتني بالخيول ويدللها مثل آل الحصني.. يا أخي يتعاملون معها كأولادهم وربما بطريقة أفضل.. هذه العائلة تستحق كل احترام.. صدقوني، وإلا من أين لنا بمثل هذا الفرس الأصيل.. لعلكم رأيتم هذا اللون الذي لا أستطيع أن أسميه، وذلك الشعر الذي لا أعرف أن أصفه.. وتلك الخطوات.. يا إلهي! لو أنني أملك إمكانية الشعر لكتبت ديواناً في وصفه..

الديري لم يكتف بالغزل بفرسه.. وإنما صار ينطلق في جولات تفقدية للضيعة ويقول:

-إن الحياة سوف تتغير..

وبدأ يعد بإصلاحات جديدة

–ستغدو ضيعتنا جميلة تشبه هذا الفرس الأصيل.

3

2003/6/9 سلسلة المفاجآت مستمرة.

الباشا وبعد اختفائه عن الأنظار، يعود إلى الضيعة تحمله مهرة جميلة حتى الإرباك.

الجميع يراه، تركض به مهرته في شوارع الضيعة، وابتسامة تعلو شفتيه، وعيناه تعدان بالكثير..

لاحقاً يتحدث إلى أصدقائه..: وجدت خيولاً كثيرة مثل فرس ذلك الطفيلي، لكنني اخترت هذه المهرة التي لا يستطيع أحد أن يتحدى جمالها.. مدللة كانت عند آل الحصني،.. قالوا لي: إنها الأحب إلى قلوبهم.. ووجدت صعوبة كبيرة بإقناعهم بالتخلي عنها.. لكنهم لم يفعلوا ذلك إلا بعد أن رميت تحت أقدامهم كيساً من الأوراق النقدية.

4

في اليوم التالي..

الباشا والديري يلتقيان مصادفة في ساحة القرية.. وقد امتطى كلّ فرسه.

الديري وقد أصابه القرف: اللعين.. فعلها. وأتى بالمهرة الباقية لدى آل الحصني.

أهالي الضيعة يتجمعون منتظرين المعركة التي ستحدث..، الفارسان يتبادلان النظرات.. وينتظر كل منهما الآخر أن يبدأ.. لكن الذي حدث ومع بداية المعركة ما بدر من حصان الديري. ذلك الذي رأى مهرته المحببة والتي عاشرها طويلاً قبل أن يأتي إلى هذه الضيعة.. بدأ بحركات مدهشة، ثم أطلق أغنية شوق وعشق..

المهرة من جهتها بدأت بالرقص معلنة استعدادها لبدء قصة حب جديدة.. ثم اقتربت.

تأججت مشاعر فرس الديري وركض نحو مهرته..

الديري يدرك خطورة الموقف.. يضرب فرسه، ويحوّل اتجاهه بعيداً عن الساحة.

5

صباحاً، المختار لا يجد فرسه في الحظيرة..

–ابحثوا عنه في كل مكان. يقول ذلك وقد طار صوابه.

بعد ساعات، يعودون به.. كان هناك في بيت الباشا، عند المهرة.

الباشا ينظر إليه بحقد، يضربه: أنت مجنون.. ماذا فعلت، تود أن تهين الديري آخر عمره ألم تجد إلا تلك المهرة القبيحة.

لكن الحصان يهز رأسه حزيناً ثم يطلق صهيلاً مؤلماً.

الراعي هلال يحلف ألف يمين أنه لم يفعل، لأن الديري يتهمه بأنه قد فتح الباب لفرسه..

-أنت أيها اللعين من فعل ذلك

-أقسم بشاربك لم أفعل.. أنا لا أقدم على عمل يزعجك. عشرة عمر يا مختار بيننا.

-على كل حال انتبه لنفسك.. هيا، أريد أن ترفع جدران الحظيرة، لا أريده أن يفكر ثانية بهذا العمل الجنوني.

بعد ذلك وبسرعة مدهشة، وضعوا ألواحاً من الخشب، فعَلَتْ الجدران وحجبوا عن الفرس النور، والناس، والمهرة.

المختار وبعد أن يتنفس الصعداء ويلف سيجارة: بعيد عن شاربك، أيها العفن.

6

مهرة الباشا ليست عديمة الأصل، فبعد ثلاثة أيام من مغيب فرسها الغالي، وبعد أن حاول اليأس أن يطرق بابها، هربت إليه.. لكنها حزنت عندما وجدت تلك الأسوار الشامخة، أطلقت صوتاً مرعباً.. أتاها الجواب من الداخل... صوت رنان مشتاق.. ضربت السور الخشبي.. وهو قد فعل ذلك أيضاً.

سهرة عشق استمرت حتى الصباح، تحدثا فيها عن الذل الذي وجداه هنا بعد أن تركا آل الحصني. ثم غفت بالقرب من السور الخشبي الذي حجزها عن حبيبها.

صباحاً،

الراعي هلال، وبأفكاره الجهنمية، ويرغبته أن ينتقم لشرف المختار، فتح باب الحظيرة وربت على ظهرها ودعاها للدخول إلى حبيب قلبها، ثم أطلق ضحكة.. سرعان ما علت أكثر وأكثر عندما أخبر المختار بالذي حدث.

أما الباشا فقد أتته نوبة عصبية عندما علم بالأمر.

ضربها ضرباً مبرحاً.. إياك أن تعودي إلى هذه الأفعال السيئة.

وسرعان ما علت جدران الحظيرة.

7

الديري يواجه مشكلة جديدة.. فالحصان يضرب عن الطعام، ويفقد قوته شيئاً فشيئاً..

-هذا غير معقول.. ماذا يجري، أتينا به كي نفرح قليلاً.. ها هو ينقلنا من مشكلة إلى أخرى.

الجميع يهز رأسه.. -يجب أن يراها، إنه العشق يا مختار.

-رؤيتها مستحيلة.. هل من حل آخر.

-طبيب بيطري.

أحسن الأطباء زاره، وأحسن الأدوية وصفت له.. لكن الأيام تمضي دون فائدة، من جهتها، المهرة الأصيلة، تفعل مثلما فعل فرسها، وتوقع الباشا في مأزق دعا من خلاله الأصحاب وسألهم عن الحل..

-يجب أن تراه. قالوا مؤكدين.

-هذا مستحيل.

-لا بد من طبيب.

الديري ليس أفضل وأكرم منه.. لقد جاء بطبيب من المدينة، وحمل معه أحسن الأدوية الأجنبية ومرت الأيام والوضع يزداد سوءاً.

8

بات الأمر محرجاً، والأحداث تسير نحو الهاوية..

لكن سلسلة المفاجآت تستمر بانهمار تلك الثلوج غير المتوقعة أبداً.. بقي الثلج يسقط يوماً كاملاً حتى صار ارتفاعه متراً أو أكثر.. وصار من المتوقع أن يحدث شيء ما، فالمختار يعشق الثلج، يذكره بطفولته، ودائماً يتحدث عنه والدموع تملأ عينيه.

لذلك قام الراعي هلال بتلك الحركة المدهشة.. قال في نفسه: يجب أن تنتهي هذه المهزلة.

خرج مع الحصان في رحلة هي الأجمل منذ أتى إلى هذه الضيعة.. كان يرسم بخطواته على هذا البياض المدهش حروفاً لا تنتهي من الأمل.. وبالقرب من حظيرة عشيقته وقف.. أطلق صوتاً حزيناً، فجاء الرد من وراء الأسوار الخشبية، ثم بدأ الصهيل.

صهيل من داخل الحظيرة، وصهيل من خارجها.. يمتد ويستطيل ليملأ الشوارع البيضاء كلها.

الديري يركض، والباشا يركض.. يلتقيان، تحيط بهما هذه الكتلة البشرية التي راحت تنتظر أن تلين الأمور، وتهدأ النفوس..

يتبادلان النظرات، يحترق الثلج تحت أقدامهما..

يشد الفرس الحبل، يقع الراعي هلال على الأرض.. يسحبه الفرس نحو الحظيرة، يفلت الحبل... يحطم الخشب.. يتلاقى مع معشوقته..

ثم ودون انتظار، ووسط دهشة الجميع ينطلقان مسرعين يشقان هذا الحصار الأبيض، وشيئاً فشيئاً يختفيان، ولا يبقى إلا ذلك الصهيل الذي تغيرت نغمته على نحو مرعب.

❒❒❒

الخيبة

قصة: عماد خالد رحمة

ثلاث سنوات غمر الحب والسعادة بيته. وكلله التناغم حتى في الأشياء الصغيرة التي لا تعني للآخرين الكثير. تسرب القلق إلى أعماقه ذلك اليوم الذي أحس فيه أنه فقد الكثير. ظهرت نتائج التحاليل والصور الشعاعية تؤكد ما يهاجم شعوره. أعاد مرات تصوير أجزاء عديدة من جسده. حتى الرنين المغناطيسي أخضعه لثنايا روحه المعذبة. لكن النتيجة المفجعة تلقاها من أحد أصدقائه الأطباء، الذي همس له أن حالته تحتاج إلى متابعة وصبر.

تلك الهمسة الباردة من طبيب مختص كانت أصعب من أن تصدمه سيارة.. فترديه قتيلاً مقطع الأوصال. أو كأنها رصاصة طائشة أتت من فوهة بندقية مصوبة إلى حواسه. لكن هذه الرصاصة بدل أن تخترق صدره.. طالت رجولته.

هل هذا معقول.. وأي فجيعة حلت بي.. قطع الطريق، ولم يعد يسمع ضجيج المدينة التي تهدر حوله.. هل الإجهاد والتعب في عمله قد أديا به إلى تلك النتيجة؟

فواز، ذلك الشاب الذي لم يتخط الأربعين، ما زال فتياً قوي البنية، ممشوق القامة. على ملامحه الهادئة وسامة ورجولة ورشاقة يستقبل بها الحياة بشغف، فهو مهندس نال شهادته بدأب وتفوق. وكان محط اهتمام أهله وأصدقائه. واستطاع أن يدخل قلب عبير من اللحظات الأولى التي قابلها. كما دخلت قلبه دون استئذان.

سمع أنين الآلات الضخمة التي كان يسيطر على دورانها بذكاء وحنكة.. يعجز عن إيقاف جنوحها الكثير من زملائه. حتى من هم أقدم منه في عمله. والآن هو عاجز عن إدراك ذلك الخراب الذي اجتاح جسده وجعله غير قادر على مباشرة حياته بشكلها العادي.

أدار المفتاح في أكرة الباب وهو يحمل خيبته على كتفيه. ثم اخترقت أفكار السفر الدوامة التي كان يدور في إعصارها منذ أن غادر عيادة الطبيب.

السفر.. ربما يكون طريقاً آخر للهروب من هذا المكان، ومن تلك المرأة التي أحبها.. مشى في

رواق البيت باتجاه المطبخ حيث كانت عبير وراء حوض غسيل الأطباق وهي تتأهب مبتسمة دون أن تلتفت. بعد أن سمعت وقع أقدامه.. وقف أمام الباب وظل يتأمل شعرها المنسدل على كتفيها بمرح ودلال.. هل يخطو قليلاً.. وتلتف يداه حول خصرها كما يفعل كل يوم.. أم أن هذه الخطوة لم تعد تعني الآن شيئاً.. ربما يجب أن يقوم بهذه الخطوة كي يبدأ الخطوة التالية نحو الهروب، الخطوة الأطول مسافة في العالم بين عتبة المطبخ وحيث تقف عبير.. الزمن الأكثر ثقلاً.

عبير تنتظر أن يلامس جسدها.. اللحظة الدافئة التي يأتي إلى البيت مسرعاً من أجلها.. هل هذه اللحظة التي تنتظره عندما تدق الساعة الثالثة..

مشى نحو غرفته.. استلقى على سريره بثيابه.. عبير كما كل يوم خميس تعد له الأطباق التي يحبها.. تضع له الشموع على الطاولة.. ولا بد من تلك الوردات التي تزين بها ما بين الشمعتين.. وفي كل مرة كان أريج هذه الورود يعصف بقلبه.

سخر منه الأصدقاء عندما كان يقول شيئاً عن عشائهما معاً. هل حقاً هناك زوجان في هذا الزمن يجلسان أمام طاولة عليها شمع وورد كعاشقين.

يبدو أن الأمر فيه كثير مما يستدعي السخرية والضحك حتى الموت.. قال لنفسه.

ثم أدار وجهه نحو الحائط الذي رآه أشبه بشاهدة لقبر جامد.. بعد أن شهد ذاك الحائط الساكن حكايات حب تعيش الآن بكل تفاصيلها في رأسه التعب.

دخلت الغرفة لتجده شارداً مثقلاً بخيبته، وقد ربض الزمن على صدره وشج أنفاسه. اقتربت منه.. التصقت به تمسد شعره..

أشاح بنظراته الزائغة بعيداً عن ثغرها الذي كان يبتسم في رغبة.. أحس بحرارة أنفاسها.. وبجسدها الملتهب.

دفعها برؤوس أصابعه بعيداً عنه. ولكن ما زال يومئ لها بأنه يملك تلك القدرة التي سقطت على أرصفة المدينة وهو عائد لتوه.. وصوت الطبيب يفح في أذنه.. إن هذا العجز نهاية لعمر قد يأتي.. وتلك المرأة التي أحبها ما زالت تستنهض حواسه الخرساء.

تسللت بيديها إلى مكامن روحه لعلها تلمح في تقاسيم وجهه المصخرة شيئاً من الرضى.. لفّته بيديها تشده نحوها.. استمرت في التسلل إليه تداعب ما تبقى من شعوره وإحساسه المحاصر بالرغبة.. شعرت بارتجاف يديه.. وجسده المرتعش قلقاً واضطراباً.

يداها تنسحبان عن عنقه ببطء ينبئ بانكسار قادم..ما معنى هذا؟.. هل انطفأت كل القناديل في هذه العتمة؟.. أم شحت مياه الأنهار بعد شتاء طويل؟. هل ما زالت الزهور المتفتحة في مكامنها تُضفي على الحياة بريقاً ونشوة؟.. لا بد من محاولة أخرى.. لن أستسلم.. ولن أهوي في هذه الظلمة.. لا بد من إضاءة الشموع.

همست في أذنه كلماتها الرقيقة.. كانت تصله مثل طلاسم فقدت معناها. لم يكن نائماً.. هي أدركت ذلك.. لكنه في إغفاءته تلك حاصر ضعفه القاتل.. حتى إنه أخفق في أن يكون ذلك الرجل المنهك الذي من الممكن أن يلجأ لنفسه قليلاً.

لقد بدد كل شيء.. حتى الكلمات التي كان يقولها عشرات المرات.. وفي كل مرة كان لها ذاك الوقع الذي يؤجج عالَمها الجميل.. مُسِحت من ذاكرته!.. ومرة أخرى يغامر بأفكاره.. سأضمها إلى صدري بدفء.. لكن برودة عروقه كذّبت هذا الشعور المتدفق قلقاً واضطراباً.. وجسدها الملتهب لا تكفيه إشارة جسد يريد أن يستسلم.

احتضنها بذراعيه القويتين بعنف.. ثم كطفلة هدهدها في حجره.. أرخى أجفانه.. واعتصر دمعتين أحرقتا أطراف فمه.. وكأن الخيبة انتصرت.

الحب أقوى.. قال لنفسه.. ومسح وجهها الساكن على دهشة تعلقت على أهدابها.. وغرز أصابعه بين خصلات شعرها الندي.

وضعت رأسها على كتفه وفي صدرها حشرجة بكاء.. لا تريد الإفلات من حبه الكبير.. تركته وحيداً..

وقف أمام النافذة يتأمل من الطابق الرابع طيور السنونو.. تجوس في الأفق.. تزعق بعيداً.. تأكل.. تتشاجر.. تتكاثر.. وفي الطرف الآخر عند تلك الشجيرات أطفال يلعبون.. يتصايحون.. يتنازعون على الكرة.

مرت نحو الأفق غيمة كأنها أجمة صخر.. اعتراه هاجس الغيمة في الترحال من هذا المكان إلى حيث لا ماضٍ يأتي على عظامه فيسحقها.

أراد أن يصيح بصوت عالٍ.. هذا الاسم الذي أطربه كثيراً.. عبير.. ويقول لها: هذه هي الحقيقة.. أنا لن أستطيع بعد الآن أن أكون الرجل الذي أحببته.. فتح فمه. نطق بالحرف الأول. ثم عاد فلجم شهقاته وجلس على الكرسي قرب المرآة ينظر إلى صورته المعلقة على الجدار وعروسه تضع يديها بيديه.. يداها تلبسان قفازين أبيضين.. وخصلة شعرها تكاد تنسدل من الإطار.. ومر على وجهه في المرآة حيث شققته الفكرة التي طفحت الآن من مسامات جلده.. السفر مرة أخرى..

وضعت أمامه فنجان القهوة.. وأشعلت له سيجارة.. قربتها من فمه.. نهض فجأة فأوقع بعضاً من أدوات الزينة بما فيها زجاجة عطرها المفضلة على الأرض.. وسط دهشتها قال صارخاً في وجهها أنت لم تعودي تملكين المقدرة على التوغل في أعماقي.. برودُك.. انشغالك الدائم.. ابتعادك عما يسكن في نفسي قد رفع بيننا الأسوار والحواجز.

ركعت على الأرض.. لملمت زجاج قارورة العطر التي تحطمت.. بعد أن عبق المكان بأريجها ممتزجاً بذكريات تناثرت في هذا الفضاء المكلل بالضباب.. ثم نهضت.. وضعت شظايا

الزجاج على الطاولة، مسحت يدها من جرح صغير ندَّى قطرات من الدم سالت ببطء..

اقتربت نحوه. أحاطت خصره بيديها.. ثم أومأت له بعينها.. إن ما يجمعنا هو حب كبير لا تحطمه ولا تنهيه كل الشظايا.. ولا تقطع أواصره كل السيوف والسكاكين إن اقتربت من عروقه.

غداً ستكون لنا أيام نعيد فيها الحب مرات ومرات.. لن ينتهي كل شيء.. ولن تقفل الرغبة أبوابها.. إني سأحبك أكثر وأكثر..

شعر بدفئها وهدير بركانها.. ضمها من جديد.. سحبها معه.. انهارت أمامه طرية طيعة.. رفع ثيابها إلى أعلى.. بدت عيناه تلمعان أمام الجسد المتألق.. كأنه يبدأ لأول مرة.. ها هي صور الساعات الأولى للقائه بها تتدفع متلاحقة.. يتبعها بعينيه ثم بيديه.. بدأ يلثم قطرات الندى الناضجة من الجسد الملتهب.. يذوب مع الحنان..

ولمستها السحرية تحمله على الارتعاش.. استفزت خلاياه.. ها هو يحاول التخلص من كل العوائق.. يتجرد منها. ليكتشف أن اللحظة الراهنة بين الحلم واليقظة أقوى من كل الهزائم.

استجابته لندائها دفعها لأن تحيطه بذراعيها وتشده إليها. بدأت تحسس بيدها خلايا بشرة صدره الثائر.. كانت حركة ذراعيها تدفعه إلى ذروة المشاركة.. ها هو في وضع يمكنه من نزع الشكوك.. وهنا استمرت حركة ذراعيها.. تبادره.. وتقتحم خيبته لتسكن في روحه وتتوحد معها.. تسعى جاهدة لتعيد لهذه الجدران دفئها.. ولتلك الصورة المعلقة على الجدار روحها..

❑❑❑

تحت الطبع

عن منشـورات اتـحاد الكتّاب العرب

لمست يوماً رداءها

قصص...

ضياء قصبجي

الجنوبي

قصة: علي لفتة سعيد

حمله بين ذراعيه، ودار به نصف دورة.. ثم عاد إلى مركزه، ليعيد نصف دورة أخرى باتجاه معاكس.. وسط ذهول الحاضرين في الغرفة. لم يكن وجهه غريباً عليهم، ألفوه مثلما ألفته المدينة.. لكنهم كانوا غرباء بالنسبة له. تقاطرت الغيوم، لتغطي ما تبقى من سواد عينيه. خاف أن يتساقط المطر على بور خديه.. يحس أن نبضات الطفل الصغير، تضرب على قلبه. شعر ولأول مرة، أن قلبه ينبض وفق إيقاعات سريعة. أطبق رموشه ليحبس الغيوم، فتسربت قطرات من بين أجفانه. بلعها بلسانه الذي بدا أطول مما يتصور. انتابه شيء غريب، يصرخ به.. يدعوه إلى حفلة خاصة.. أضواء لامعة وموسيقى تنبعث من داخله، تأتيه من أماكن قصية. وضع ذراعاً حول ظهر الطفل، مثبتاً صدره على الهيكل الغض. ورفع ذراعه الأخرى لتخرج

أبطه المشعرة من خلل فتق دشداشته.. تاركاً أصابع كفه مفتوحة، وغاص رأس الطفل الصامت بين كتفه ورأسه الكبيرين. وبدأ بالدوران.. دورات بطيئة.. كاملة.. متقطعة، تعتمد على حركات ساقيه الربلتين، وهما تتحركان في مساحة صغيرة. دورات مراوحة، لا تتقدم قدم على أخرى حركات متناسقة.. قدم تتبع قدماً، ولهاثه ينظم رقصته.. معطياً حرية لرأسه أن يرتفع إلى السقف ليعود إلى إضمامة رأس الطفل................ العيون "عيون الجالسين الستة ترقب حركاته، غير مصدقة لما تراه.. كانوا في دوامة الحيرة.. سابحين بفرح يتيم.. ينظرون إليه بعاطفة ريانة.. أنه أخيراً اجتاز خفق اللامبالاة. جاء ليشرب نخب وجوده المعطوب، ويزيل صدأ الخرف، قبل أن يقضي الله أمراً بعمره الذي جاوز عمر أكبر الجالسين إلى الضعف. الفتاة الجميلة بعينيها الحمراوين، تمنت لو شاركته الرقص، أن تحضنه بين ذراعيها ليكون رأسها قريباً من رأس الطفل على كتفه الثانية.. وتستنشق رائحةً كانت تشعر بمرورها قرب أنفها، ولم تستطع الإمساك بها.. بينما ظل الشاب الوسيم وأبوه يداريان عبرة كادت تخنقهما...................... لا يسمع إلا لهاثه، ولا يرى إلا وجهه الذي برزت فيه التجاعيد، وكأنها تنفر دماً محصوراً. هبت ريح الانبهار، وتصاعدت حمى الاندهاش، لتسير خلف حشد كبير.. حشد موصول بآلاف الصور المتلاصقة التي تدعوه إلى انعتاق الفرح،

وتوزيعـــــــــه علـــــــــى تغضــــــــنات جســــــــده.. ممـــــــا زاد فـــــــــي حمـــــــــى الرقص وسط الغرفة. التصقت الجدران، وتناثر غبار جسمه في زوبعة الدوران المتناسق.. قدم لا تسبق قدماً. حاول الأب أن يدعوه إلى الجلوس، قبل أن يدوخ. أرادت الفتاة أن تدرك لهاثه المخنوق، ريثما تشبع من رؤيته. بينما الشاب الوسيم، مد ذراعيه، ليلتقط الطفل من بين ذراعين كبيرين قبل أن يرميه الدوار إلى البكاء. أرادوا أن يتوقف الرقص و..................... حين فتح عينيه.. اصطدمتا بعيني الفتاة الجميلة.. عينان تشبهان عينين تسبحان في دائرة من ضوء كانتا تملآن عليه الحياة، وتشعرانه بوجوب البقاء. اعتصره سيل البكاء، وتلاشى صوت الطبول هارباً من النافذة.. بينما بقيت ذراعه مرفوعة إلى الأعلى، ليكمل دورته الأخيرة. نازفاً صديد وخبث السنوات العشرين من عمر الفجيعة التي تحملها بصبر لا يشبه صبر الأرض الهشة أمام الأمطار والأعاصير. الدهشة الغامضة أو الدهشة التي تحمل أسرارها.. جعلته طائراً في مشيته. راقصاً، ليكون علامة من علامات المدينة المميزة.. ينتزع الكلمات الرنانة ويقذفها في الوجوه دون حساب.

.... حين ألتقيه لا أناديه بتصغير اسمه. أشعر أن مثل هؤلاء لا يمكن أن يكون محبوباً لمجرد جنونه العاقل. كان يرتاح لي، ويبتسم لكلماتي.

"كيف الحال يا مثقف مدينتنا الصغيرة؟".

ينبري بهز رأسه، ويرسل لي قبلة، ثم يولي هارباً في الأسواق. أراه يطفق بجناحيه.. لا يرغب أن يستكين، محتجاً، يتناثر زغب الحزن حول خطواته، فيدثره بلسانه. حين يرمي ما علق به في الوجوه..................... لحظة سماعه للخبر الذي هُمس في أذنه.. ظل في البدء صامتاً.. توقف كل شيء في رأسه. وبدت رقبته منزوية في تغضنات طرأت عليه. بان عمره الحقيقي كرجل عاش لمائة عام دون أن يشكو من ألم. وبخطوات وئيدة.. إيقاعها مبعثر، مشى باتجاه مرسوم.. لامس عن كثب مزيجاً من ضباب تسربل من العناد. وانزرع بين حقوله الصمت، لينمو أشجاراً لا تثمر. أفكاره متسارعة. والأسئلة تتناطح ورأسه بقي غائصاً في رقبته المتغضنة. حتى لكأن التجاعيد قد استوت على الرحاب الواسع لطلع النخل. والشمس تضرب وجهه. مما جعلني أتساءل. ما الذي حدث له؟ تابعته بنظرات مستفهمة. وقد سقطت سيكارته. ومص أصبعيه، ليمص كويتها. وحين أحس بوجودي. التفت إلي في ثنية غائرة في عمق الحيرة. كأنه يتوسل أن تثبت أجنحة الجنون.. أشرتُ له أن يهدأ. فشع ثغره عن ابتسامة مدفونة. كاد أن ينطق بعدها لأساعده على لملمة السعادة. طقطق رقبته، واتجه نحو الباب. الباب الذي لم يلتفت إليه في يوم ما.. ولم يرَ لونه. بل حزم أمره أن لا يدخل من ظلفتيه الخشبيتين. رأيته يرفع كفه، مرتعشة كانت. وعيناه ما زالتا باتجاهي. كانت ذراعه ثقيلة. فارتطمت بجناحيه. وهبط جسده ليقتعد عتبة الباب الإسمنية، ليخرج سيكارة جديدة. وراح يراقب شكلها الأسطواني. ناديته.

"ادخل يا رجل باسم الله".

رفع إبهامه الخارج من كف مكورة. بادلته الحركة. كأنه كان ينتظر تشجيعاً، وحين هب واقفاً.. يعدل من استقامة ظهره.. ضرب الأرض بنعله الممزق. لأبدأ بمسك الخيوط وسبك الكلمات، لأوزعها على خارطة حياته التي حدثني عنها الآخرون. وكنت أصغي.............. كان ذلك الصباح البعيد.. الصباح الذي وجد فيه زوجه ميتة.. صباح الجنون. لم يبكِ.. رغم أن قلبه قد تصدعت تجاويفه، وتوزعت أشلاء رأسه في الفراغات.. خرج إلى الناس حاسر الرأس، والابتسامة تعلو وجهه.. يركض في الشوارع.. منادياً.. أن زوجه ماتت. بعد حب عرفته المدينة، مثلما شاع خبر الزفاف الذي ظلّ يرقص في ليلته حتى الصباح.. ملقياً خطبة على مهنئيه.. أن الحب في هذه المدينة شيء مقدس. أيها الناس، تعلموا كيف تحبون وكيف تصبرون.. عندها تذوقون شهد الفوز ولو بعد حين................. في منتصف السوق.. عند الساحة الدائرية الوحيدة التي تفضي إلى شوارع أربعة.. تجمعت أشلاؤه.. وراح يرقص.. يرفع ذراعاً ويضم ذراعه الأخرى على صدره.. بينما انشغلت قدماه بالدوران التتابعي.. ؟؟ الرقص يخرج من مساحاته حزناً.. بإمكانه لو هدأ لحظتها أن يفجر رأسه. مما جعل الناس يصيبهم العجب. وراحوا يتساءلون ما باله يرقص وزوجه ميتة.. وأولاده يبكون وسط الجدران؟ أرادوا تهدئته.. وانتهى بالشمس أن تكون في كبد السماء. لم يتعب.. بل لم يكن يشعر أنه كان يرقص.. أمام النعش، وحين انطلقت السيارة الصغيرة إلى المقبرة.. جلس قرب النهر، بنصف دائرة من الأجساد.. تركوا الشمس خلف ظهره.. ابتسم ومصّ سيكارته. ووقف على سور النهر الإسمنتي.. ونادى: "الآن أيها الناس الأحباء.. من يريد أن يتبنى أولادي.. فأنا أهبهم دون مقابل".

حسبوه قد جن.. وعرفوا مقياس حبه. لكن كلماته أحاطتهم بحيرة.. وقد نبتت شفاههم في الأرض.. غافلهم. يركض فوق السور.. ترقص فرائصه.. ثم عاد إلى نصف الدائرة " أنا لا أنفع أن أكون أباً.. أنا إنسان طائر.. لا نفع لي في هذه الأرض". ظلوا مشدوهين.. مترقبين أن تهدأ سورة الرقص.. حلق في الهواء، ليرتطم بالماء. استوى بظهره هادئاً.. ماداً ذراعيه.. مثل جثة طافية.. وبدأ يغني.. قال أحدهم:

"لنلحق به.. النهر عريض.. سيأكله الرفش".

قال آخر:

"لا تخافوا عليه.. عليكم بأطفاله".

انسلوا من صمتهم الواجم وأعادوه إلى الضفة.. همسوا في أذنه.. أن أطفاله توزعوا على بيوت ثلاثة.. عندئذ انحنى لهم مكبراً فعلتهم.. وأنهم منحوه حريته المتخفية تحت ثيابه.. وحلف ألا يدخل هذه البيوت، ولا يريد لأحد أن يدله عليها.. عاد الناس عند انحراف الشمس.. وتناقلوا حديثاً آخر، حين تدربوا على النظرة الموحية لمواجهة العجب. إذ ذكروا في مجالسهم أمراً، ستتوارثه السوالف لحين لا ينضب.. إنه بعد انفضاض الجمع، وكان جسده يرتعش.. يمم وجهه شطر السوق المسقوف. وقف

أمام محل تاجر بخيل. ونادى بأعلى صوته "أيها البخيل. لن يمسني الضر ولن أبقى مثقلاً بهموم إيجار بيتك المرطوب بعد اليوم.. فالأرض كلها بيتي والسماء كلها مأواي". أضافوا إجابات أخرى على أسئلة المستمعين.. أنه رمى مفتاح البيت في بالوعة المياه الثقيلة.

وألقى شعراً لم يسمعوه من قبل.. تعالت الضحكات.. وضحك معهم. وفعل حركة جعلت النسوة يُدرْدِمْنَ على أن هذا الرجل مخبول.. لا يستحي.. وقف في وسط بضاعتهن المعروضة على الرصيف.. وصاح بهن: "إن الكلاب تحيط بنا.. وبي من الغواية ما يكفي لطرح عشر نساء منكن دفعة واحدة.. إن لم تضعْن ألسنتكن بين أفخاذكن".

وكان البدء، باستخراج لسانه ليذرف ما يقوله بلا خجل.. وفي أي مكان يكون وخاصة.................. في كل مساء.. ينتظر أن يأخذ الليل هدوءه من صخب المدينة لينام.. يفترش أريكة عارية لإحدى المقاهي.. طاوياً ساقيه.. مخلفاً المنازل دون أن يعود إلى الوساوس أو يرتاب من أية نأمة.. كان يشعر وهو يواجه النجوم.. أنه في أحسن حالاته.. وإذا أعجبه الليل.. يضع ساعده تحت رأسه ويبدأ بالغناء ردحاً من الزمن.. لتهب عليه نسائم باردة.. تخلفه نصف راقص نائم.. مخبّئاً نصف حزن العالم بين ذراعيه وحنجرته. كان صوته، يدخل البيوت مثلما يدخلها نهاراً من أبوابها.. صوته يعلو بين جدرانها.. وتتراجع الأصوات الأخرى.. يضع الأغراض أو ينقلها.. يشرب الشاي ويتركونه يخرج متى شاء.. متنقلاً من جيب شارع إلى آخر. كأن ظلاله المتراقصة تمنحه قدرة من انتعاش يطرد فيها شياطين حب الحياة.. متحولاً إلى رجل لا أبالي، يزفر بوجه الكآبة.. ثم يتجشأ ليلهج بتعاويذه الخاصة.................. في صباح آخر.. بعد سنوات، خطفت عيناه نعشاً دخل المدينة.. كان يقتعد مدخل السوق المواجه للنهر.. يحدق بحجر الفضاء.. يدخن سيكارة، منتظراً من يناديه للعمل.. كان صامتاً.. واجماً.. لم يبال بحشد الناس السائرين خلف النعش.. فقد تعودت عيناه كثيراً على رؤية مشابهة.. وقد تبع نواحه الداخلي.. همس أحدهم بأذنه: "هل تعرف هذا الشهيد؟".

تداعى إلى داخله.. كان فارغاً.. أطرق نحو الأرض.. كأنه لم يسمع شيئاً.. وأثر الناس المرسوم خلف النعش يقف عند باب من البيوت الثلاثة. أدخل يديه في جيبي دشداشته العتيقة. وانرمى في النهر.. مستوياً على ظهره.. هناك كان الغناء مأواه.. تاركاً فرصة للتخيل.. يقرب صورة لم تفارقه كلما آب إلى السكون أو الغناء. تجمعوا حوله، يواسونه بالصبر الجميل.. فصاح بهم "أنا لستُ بأبي أحد منهم. إذن أنا لا أستحق التعزية" وراح يضحك.. مؤتزراً مرحه.. رامياً شوائب محنته حتى لا تثور عواطفه.. يشعر أنه ماسة سقطت في ساعة نحس.. وجعلت الريبة تعشش في رأسه. أنه وُلِد في المكان الخطأ.. في عالم فادح بالأخطاء. وكان للهروب من توازنات العقل، طريقاً يفضي إلى الشعور بالاحتجاج والعيش بلا رقيب. لئلا تُظلم الدنيا في عينيه وتموت مسرته الخاصة........................ كان مشهده وهو يهرب إلى النهر حديث المجالس التي أخذت عافية الحكايات. إذ ذكروا سابقة مشابهة.. حدثت قبل ثلاثة أعوام.. حين انشق الصبح على أول

نعش يدخل المدينة.. اشرأبت الأعناق نحو السيارة. واقتربت الأفكار من معرفة مدى سمك الغبار الملوث بالبارود. أصيبت الشوارع بزحام الأرصفة.. ماتت منبهات السيارات، وقطعت

ألسن الباعة، وتدثرت البائعات بالذهول.. أفرغت المحال والمقاهي والمطاعم من روادها. أنزلوا النعش الملفوف بالراية.. احتشدت أكتافهم موكباً مهيباً.. تتناقل أذرعهم الجثمان من طرف الساحة الدائرية، حتى أدخلوه في البيت الأول.. ليبدأوا بالعزاء................ ظل جالساً في مكانه الأثيري، قرب النهر.. لم يتحرك.. أخرج سيكارة ومدد جذعه وضع ساقاً فوق ساق وراح يدخن. هبوا إليه.. يؤخرون قدماً وينقلون أخرى.. ماذا عساهم يفعلون.. ضربوا كلماتهم في أذنه.. بهدوء، لتفادي صدمة، تطيح بما تبقى من عقله، أو يصاب بجزع فيلطم كما النسوان، أو يحط عند قدميه، قلبه المضرج بالفجيعة. وإذ تشققت شفاههم من هجير الموقف. رأوا طائره يخرج من جسده.. مارحاً غير متهالك، يقبل الدهر الذي سار عليه بتؤدة اللامبالاة.. عجبوا من قدرته على الإمساك بذرات الخديعة، وبينما عقولهم مشغولة بمشهده، بادرهم بأن قفز إلى النهر، يخوط بالماء الساكن.. وهناك.. بدأ الغناء.. تاركاً وراءه أخاديد الأرض لمن يتبعها.........................

.... أنهض جسده من الأريكة مع صوت صياح الديك الأخير.. حملته ريح الغبش، نسمة رقيقة، واندفعت به نحو الساحة المكشوفة للفضاء. صفعه الهواء الرطب، هاباً من جهة النهر. مزيحاً غبار الكسل المتكوم من نعاس آخر الليل.. شعر برغبة عارمة للاغتسال.. ينزع ملابسه ويخوط بماء النهر حتى يتعب. زمان مر.. لم يمر عليه موسم حصاد ما تراكم على جسده من أعشاب برية.. ضيعت عليه تزيين جناحيه الهابطين بفزع، خنق آهاته.. ترقرق موج النسائم العليلة في عينيه، فاندهش بما وجده في رأسه، ليبقيه مسحوراً من شيء يلح عليه أن يفكر.. له صوت صهيل وصليل وقرع طبول ومزامير. أسمع نفسه الكلمات المرتجفة في قحفته.. فعرف.. أن أمراً ما قد مر عليه في الحلم. استرق السمع إلى رأسه.. كان وحيداً.. وأذان الفجر.. لم يصدح بعد. كانت أول التفاصيل المنبرية أمامه، بغشاوة خفيفة.. أنه كان يرقص.. رقصة أداها مرة في صباح بعيد.. هز رأسه، ليطرد رغبة الرقص في هكذا وقت، يتكل الجميع من أهالي المدينة على الله ويبدؤون الصلاة.. إذ دهمته طبول أخذت تقرع في صدره ليتصاعد صداها في رأسه.. رمى بالأصوات أمامه، وركلها بقدمه الحافية.. فتحول صداها إلى مطر يسمع أنغامه تنشد البشير، وتصدح به جدران المدينة. عرف أنه منقاد بلا إرادة، إلى شيء لا يريد معرفته. وبقي الحلم ممسكاً بتلابيبه. عاد إلى الأريكة ومدد جذعه الكبير. عاف أن يأخذ قرص خبز من فران المدينة، ويشرب الشاي عند بائعة القيمر كما يفعل كل صباح.. توارى خلف نعاس أجبره أن يحط فوق عينيه. تاركاً ابتسامة التصقت بثغره، وغيرت تجاعيد وجهه. لم يستطع الفكاك منها برغبة النوم.................. تراءى له وجه زوجه، بارزاً من بين عجينة الصور المخلوطة.. أمسك بأول خيط من بياضها. كفه حول يده وثبتها تحت رأسه. فجاءه صوتها.. عذباً.. لحناً يشي بنعومة وخدر.. خارجاً من فمها الذي يشبه قطعتي كبد خروف. كانت عيناها معاتبتين.. واضعة إياه في كمين الحب، لتريه من خلل

عينيها ذلك الضوء المتسرب من يديه.. تدعوه إلى مغادرة مكمنه والتشبث بالحياة. كانت يدها تومئ نحو مكان لا يبرز منه إلا باب خشبي.. أفلت الخيط من معصمه.. مدت يديها إليه.. تململ بين ذراعيهـــــا. كـــــان يـــــرى لحظـــــة ســـــدول جفنيـــــه، صـــــورة أخـــــرى لكلاب نابحة تحيطه.. كلاب تحدق به لتجعله مبهوراً بخوف تصطك له الأسنان- يلوذ بغنائها المالئ للبيت.. تيسر له أن يدس رأسه في حجرها.. لاحقته الكلاب.. يقع مغشياً عليه، وحيداً في البراري.. فلا يرى غير أسنان ضباع تنهش بقايا الحضن الدافئ، ينبري مدافعاً عن الحضن، وهي تتوسل به أن يحمي ما تبقى له. ويدها لم تزل تشير إلى الباب الخشبي. وقف وسط الحوش، راسماً ردة فعل معاكسة.. ويصرخ بها.. فيوجه كدره نحو الجدران في محاولة للإفلات.. يجد على كل الجدران صورة زوجه ويدها الممدودة.. يهدأ تماماً.. تختفي الحيوانات في البراري.. مقعية في مستنقعات بعيدة.. متخذة هيأة التربص لاقتناص لحظة أخرى باقية.. لتنتهي ما حُفظ له بين الجدران. وجد نفسه ثائرة بطريقة اخترعها كلما احتاج إلى تعبير. غنى بصوت عال. مع صوت الصنوج والطبول والمزامير.. بينما فمه ما زال مندساً بين التقاء تجعدات الحضن.. في حفرة لا تتسع إلا لأنفه كقناع يختفي تحته، ريثما يطرد لهاثه خارج حدود الصدر. فتعاد الصورة من جديد.. مكرورة................... لم يدرك بعدها ما الذي حدث.. إذ واتاه النوم.. لكنه ظل يتذكر قبل أن يتثاءب أخيراً.. انه قال لها: "لا أعرف ما أفعله بعدك"................... كانت الشمس قد خرجت من خلف النهر.. صعد نصف قرصها فوق قمم النخيل.. الناس الذين تقاطرت أجسادهم، أصابهم الذهول. وهم يرونه نائماً. لم يره أحد من قبل أين ينام.. إلا العسس الذين لا يتحدثون عن أسرار الليل. وحسبوا.. هؤلاء الناس.. أنه لا يذوق طعم النوم. مطارداً بصور زوجه أينما يولي وجهه، عقاباً على رقصته في يوم وفاتها. حسبوه ميتاً.. مكوراً ركبتيه قرب رأسه، كاشفاً عن سرواله الطويل............... انبرى أحدهم لمعرفة حاله وتغطية ساقيه العاريتين. وبهدوء أحنى رأسه قرب بطنه المنفوخة بكرشها المتهدل.

"اتركوه، يعوض ما فاته من النوم".

أقبل شاب وسيم وأيقظه بحنو.. فاستل رأسه من حضن زوجه، وبقيت يدها الطليقة ترسم اتجاهها. فتح عينيه. كان صاحب المقهى قد فرش الأرائك، وبدأ برش الماء. رأى رواح الناس وغدوهم. فهب يدخل قدميه في نعليه، وعيناه تستفسران عن الشاب الذي سارع إلى الهمس في أذنه. فضربت الكلمات صيوانها.. وأحدثت ارتجاجات في تجاعيده. وبدأ دبيب يسري في عروقه وما زال الحلم معلقاً بتلك الذراع الممدودة............... كان الشاب الوسيم قد هيأ نفسه لإمساكه حتى لا يذهب إلى النهر ويخوط في الماء ويغني. فوجئ به يستقيم في وقفته.. ناظراً إلى الشمس المرتفعة عن قامات النخيل بمسافة ثلاثة أذرع.. لحظات.. أفلت يده من قبضة الشاب.. ثم أعطى ظهره للنهر.. دالفاً إلى السوق، إلى المكان الذي رقص فيه قبل عشرين عاماً. وصوت الدفوف والمزامير والصنوج يرافقه مع صوت لهلاهل بعيدة، يقترب من رأسه. فراح يرقص.. يحضن ذراعاً ويرفع أخرى.. يدور في مربع صغير.. قدم لا تسبق قدماً.. وضحكه يتعالى.. غنى بكلمات جديدة.. لها

موسيقى متناغمة مع الرقص، وصاح:

"لم أعدْ وحيداً.. يا أحباء مدينتي".

الناس الذين تعوّدوا شروده، تجمهروا حوله، شاركه بعض الشبان فرحته.. ثم خف سريعاً خلف الشاب، منسلاً من حلقة الرقص، وصوت التصفيق، كأنه تخلص من لزوجة الحزن.. وبدأ بتوزيع قبلاته على مصادفيه.................. هناك.. هناك في البيت.. بين جدران أحس بها تحضنه.. لم يزل يرقص حتى أعياه الفرح.. أجلسوه ليشرب عصيراً............

....

كنتُ أنتظر أن يكمل حكايته، وحين خرج هو والطفل.. كانت يده مرفوعة.. وقدماه تدوران في كل شبر.. يبحث عن وجه ليخبره.. رأيته يخف نحوي.. صارخاً:

"هذا حفيدي يا صديقي الرائع.. هذا حفيدي.. حفيدي.. حفيدي.........".

آثرت أن أتركه لفرحه. وأنا أسحق بقايا سيكارته على العتبة الإسمنية للباب الخشبي المفتوح.. كانت كل أبواب المدينة مفتوحة لسماع صوته الجديد.. ولم أزل أرقب رقصته التي دارت رحاها في شوارع..................

❑❑❑

صــدر

عن منشـورات اتـحاد الكـتّاب العرب

جسور معلقة

قصص...مايا

عبارة

الذاكرة المفقودة

قصة: باسم عبدو

المرأة ذاتها، تُخبّئ وجهها بين راحتيها. تدور نصف دورة في مكانها. تتقلّب صورتها بين طيَّات ضباب الذاكرة.

توقفتُ في مكاني. تلعثمتُ الأسئلة. بعثرت الحيرة أوراقها وحرائقها ودخانها.. يا إلهي!... أين ذاكرة الشباب؟ أين ذاكرتي؟ لا أعرف أين هاجرت، ومَنْ يعبث بها!

أتصوَّر أنَّها تآكلت وتشرذمت. طارت حروفها الأولى والأخيرة، بل وطُحِنت! تمزَّقت خيوط ملامحها فوق لوحة ناقصة، وتداخلت ألوانها. فمنذ سنين طوال، عندما كان القلب يُشوى فوق جمرات الحُبِّ، وترتعش الروح، كانت همساتها تجلب الدفء، ويضيء بريق عينيها دربي وسطوري. أمَّا الآن، فغابت طلَّتها، وكلّ الأشياء الجميلة، غرقت في مياه الذاكرة الضَحْلة.

لماذا تكسَّرت أدوات الحفر للكشف عن الماضي بسرعة؟ لماذا ترتجف أصابعي، ويلهث الخوف في الحبر وفي القلب؟

تعبتُ من الانتظار الطويل، وانتظار الغروب. تربَّعتُ على كرسيّ مُثبَّت على باب الحديقة. أشعلتُ السيجارة الأخيرة من عُلْبة الدُخان.. يطارد بصري صيداً ثميناً.. كنت أنتظر نظرة منها، لكنّي أعرف حماقتها ورغبتها وحُبَّها لنفسها.

لم تتلفّت إلى الخلف. أطلقت الحرية لابتسامة، تدرَّجت نحوي بخطا وئيدة، فاحتضنتها بشغف. خبأتها بين ضلوعي، وتابعتْ المرأة مشوارها، بينما كان الهواء الغربيّ يدفعها، وهي تقاوم. تلتفُّ ثيابها على ساقيها وفخذيها، وأنا شارد أُرافق ظلَّها الذي سرعان ما غاب، وغابت المرأة معه في شارع فرعيّ بين الأبنية العالية.

أغلق الليل أبواب النَّهار. أسدل ستائره الشاحبة. عكَّرت سكونه صفّارة حارس الحديقة، وتعالى صوته الخريفي، هبطت فوق رأسه الأوراق اليابسة، وتناثرت في كلِّ الاتجاهات.

وكانت خطواته، تُسابق صوته، وهو يركض بين أعمدة الأنوار، يُطارد بعض المشرّدين الذين يعبثون بأشجار وورود الحديقة.

نهضتُ ألعنُ ساعة الشؤم. انكفأ الهواء عنّي، وانحرف إلى جهة أخرى، هدَّأتُ أعصابي. تواطأ غضبي مع الليل، فَحضنتُ ابتسامتها، ضممتها إلى صدري، ومشيت.. تابعتُ خطواتها. كانت رائحتها تشدّني، لكنَّها ابتعدت عنّي، ولم تكلمني، أو ترسل همسة أو قُبْلة. وظلَّت الابتسامة جامدة في مكانها. أشعرتني بالدفء. حاولتُ إخراجها من مسامات جلدي، فمانعتْ، وتشرنقت كدودة القزّ!.

وبينما كنتُ أتلهَّى بقراءة لوحة الإعلانات الإلكترونية، اصطدمتُ بغُصنِ شجرة التوت الأحمر، الوحيدة في تلك المنطقة، تُغطّي أغصانها جزءاً من سور الحديقة، وكان رجل طويل، أشيب، يرتدي بذلة أنيقة، وحذاء ثميناً، وربطة عنق. يبدو أنَّه رجل مُهّم، وتبدو ملامحه أنَّه ابن نِعَمٍ، أو من أكابر المدينة، وتجَّارها الأغنياء. وكلَّما اقتربتُ منه، تتكاثف رائحة الأنفاس المخمورة، قرب وجهي.

في هذه اللحظات الحرجة، فرَّت الابتسامة، وقفزت على الرجل، كأنَّها وجدت مَنْ تفتّش عنه... مسحتْ بمنديلها الزَبد عن فمه. حاولتْ أن تفتح عينيه، وتضع أُذنها على جهة اليسار. دُهشتُ... أحسستُ ببرودة تتسلَّل في عروقي ومفاصلي، وأنا أُراقبها، وهي تطير وتُحلّق!. اكتشفتُ أنَّها تحوَّلت إلى فراشة، لكنّي لم أستطع معرفة ألوانها الحقيقية، وما بقي في ذاكرتي، هو اللّون الأسود.

تساقط التوت الأحمر في فَم الرجل، وعلى رأسه ووجهه. كان يتهاطل كزخَّات المطر. ارتعش جسدي. ابتعدتُ قليلاً عن الأغصان المُثْقلة بالتوت، خوفاً أن تتلوَّث ثيابي. راقبتُ حركات الرجل بدقّة، ومعرفة أيّ شيء عنه. ضحكتُ ضحكة صاخبة طويلة. لم أقدر على إيقافها. انتقلت العدوى إلى الرجل، وبدأنا نضحك ونضحك، ثمَّ خرج عن صمته وعانقني كان يُشبهني تماماً، فثيابه نفس ثيابي، ولون عينيه وشعره، كلون عينيَّ وشعري.

قال الرجل: نحن توءمان! أنت أخي. أَخرج البطاقة الشخصية، وأشار إلى اسمه وكنيته، واسم أبيه وأمِّه، ورقم المسكن.

فاض وادي الذاكرة دفعة واحدة. كان يتذكَّر حادثة جرت معه في البيت، أو أمراً هاماً، وبدوري كنتُ أتذكَّر ما حدث معنا، وهكذا... نَهضتْ الحكايات المختبئة، وملأت دفتر ذكرياتنا.

وكلَّما توقفتُ عن الكلام، كان يقول: تابع يا أخي، إنّها ذكريات رائعة، تعود إلينا بعد غياب طويل... الآن أشعر بعودة الذاكرة... الآن عرفتُ أنّني كنت في مكان فَقدتُ فيه ذاكرتي، أو أنّها انتُزِعتْ منّي عُنْوة. وقال وهو يتأبّط ذراعي: الله يرحم أجدادنا. كرّرتُ ما قاله كالببغاء. بكينا بعد صمت مشوب بالحذر.. تعانقنا من جديد عناقاً طويلاً.

سالت الدّموع بغبطة. نفضنا غبار السفر والتّعب والضّياع. ربَّت على كتفي. تشابكت يدانا، وسرنا إلى أقرب مطعم. تركنا حُزْننا وكآبتنا. مشينا على رصيف الفرح تحت الأنوار. شربنا

وشربنا حتى طافت كؤوسنا ورؤوسنا وقلوبنا. جلسنا على كُرسيين متقابلين، تفصل بيننا طاولة دائرية، يُغطّيها قماش أبيض مُطرَّز. تجمَّع المخمورون والصَّاحون حولنا، فاتّسعت الدائرة. اعتقدوا أنَّنا قادمون من بلاد الأجانب، وكان النادل صاحياً تماماً لمواجهة هبَّات الجنون العاصفة. كان يدور حولنا، يُلبّي طلباتنا من الطَّعام والشراب.

وضع أخي "البخشيش" في يده، فطمع الرجل، لكنّه أكرمنا، ودفع أخي "الفاتورة" عن كلّ الحاضرين الذين نهضوا، وتجمّعوا في وسط المطعم، وبدأوا يرقصون ويغنّون. جلجلت أصواتهم في فضاء يعبق بروائح اللّحم المشوي، وطقطقة المكسّرات. فتح النادل المسجّل على آخره. انحنت رؤوسنا، واهتزَّت خصورنا طَرَباً، وعشقاً لأغنية أمّ كلثوم. استمرَّ الرّقص والغناء والشرب والطبل والعود والموسيقى المجنونة حتى الصَّباح. ومع إشراقة الشمس اللطيفة على الكون، تركنا المطعم والنَّاس. خرجنا إلى الفضاء المبلّل بالندَّى.

الفضاء ساكن، خالد في صمته، إلاَّ من زقزقة العصافير على أغصان شجرة التوت. كانت نوافذ البيوت تفتح صدورها للشمس. راقبنا حُزم الضوء، وهي تتسلّل، وتخترق بعض الغيوم.

تتلوَّى بين الأغصان. تشمّ رائحة القهوة الصَّباحية، والنّاس يتركون مخادعهم ويخرجون من بيوتهم، ونحن نُسجِّل أوّل يوم جديد في ذاكرتنا.

دغدغنا الفرح في أوج نشوتنا. ألقينا نظرات مُحمَّلة بالأمل على شجرة التوت، داست أقدامنا على حبَّاتها، فانصبغ الرَّصيف باللون القاني، وكان الحنين يسيل، ويتدفّق من جُرْح عميق في سوق الشجرة.

خرجت الفراشة الحالمة مثلنا من أحد الشقوق، تنتظر قدومنا. رحَّبت بنا أجمل ترحيب، حكينا لها قصّتنا الطويلة. قالت: اختصروا... أعرف عنكما كلّ شيء... استثمرا الزَّمن، فالتأخر أكثر ليس لصالحكما... أنتما بحاجة للرَّاحة!.

قدَّمت لنا الفراشة ابتسامة، وطاقة ورد، وصحناً من التوت الأحمر اللَّذيذ. تأبّطتُ ذراع أخي الذي غادر البيت منذ عقدين إلى جهة مجهولة، وكنت قد غادرتُ البيت قَبْله بسنتين. بحثَ والدي عنّا طويلاً في كل الأمكنة، سجَّل اسمينا في كلِّ المخافر والنقاط الحدودية، وباع الدّكان والأرض. قدَّم أثمانها رشوة لأصدقاء أصدقائه دون فائدة. أعلن في الصّحف عن اسمينا، وانتظر الأجوبة دون فائدة أيضاً!.

بقي الحزن يطوف في جسده، وشرايينه، وقلبه، وتكسَّرت أشرعة سفينة البحث.

تجمّعت قطعها في مرفأ الروح، تراكم حزنه، وتشعّب ألمه بعد وفاة أُمّنا، وعاش في وحدة قاتلة، وعزلة خانقة، وعندما وَطِأت أقدامنا أوَّل زقاق في حارتنا، تذكرنا الأزقة والزواريب، وألوان وأشكال الأبواب والجدران والحوانيت والأعمدة الخشبية التي تسند شُرفات البيوت الطّينية. تذكَّرنا الحمَّام

القــديم، والزَّخــارف والنّقــوش علــى جدرانـــه ونوافــذه. اتَّســعت ذاكرتنـــا، أصــبحت كالسّـــاحة الكبيرة. تذكَّرنا السوق المسقوف، وفُرن أبي محمود الدّوماني.. تنشقنا رائحة الخبز المشروح، ورائحة الزَّعتر والفطائر، وفلافل أبي عبدو.

وفي الساعة العاشرة من صباح ذلك اليوم، انعطفنا في أكواع الزُّقاق المؤدّي إلى بيتنا، أدهشنا حضور الجيران كباراً وصغاراً، نساء ورجالاً، وهم يرتدون ثيابهم التقليدية، كأنَّهم يستعدّون لاستقبال مسؤول كبير.

للسَّاحة الواسعة مكانة خاصة، فهي التي تجمع شمل النَّاس في الأفراح والأحزان. تطلُّ عليها البيوت من جميع الجهات.. وتطلُّ من نوافذها المشرّعة، وجوه صبايا وعجائز تتضاحك، وتهتزُّ كأنّها تتأسَّف على أمرٍ هام كُنَّا نجهله. سمعنا أسئلة وأسئلة... تمتمات وكلمات أخافتنا، وأربكتنا. قال كبير القوم في حارتنا: إنّه رجل يستحقُّ الرَّحمة. عاش شريفاً، كريماً، صبوراً، فترحَّموا عليه، وقرؤوا الفاتحة على روحه! عندئذٍ تذكّرنا اسمينا. عادت الذَّاكرة إلينا كما عهدناها في شبابنا.

وكان راضي ينظر إليَّ مُبْتسماً. يقول: أنت يا رضوان أخي من أُمّي وأبي. إنّني أُحبَّك ما دمتُ على قيد الحياة. قلت: وأنت يا راضي أخي وحبيبي. سأظلّ أُحبَّك طوال عمري، ولن نختلف على إرثٍ أو مال، أو نفترق أبداً، ولن نسمح لأحد بعد هذا التاريخ أن يعتقل ذاكرتنا.

الأمر الأكثر دهشة، وغرابة، أنَّ أهالي الحيّ احتشدوا. أحاطونا بالمحبّة. تصورتُ أنّنا أخطأنا الطريق إلى بيتنا، لكنَّ الوجوه والملامح هي هي، كما عرفناها، وإن تكاثرت تجاعيدها، وغزا الشّيب الرؤوس.. إنَّ نساء حيّنا ما زلن قادرات على الإنجاب.

توقفنا أمام باب الدَّار المفتوح على مصراعيه. توزَّع بصري خيوطاً متقطّعة على الورود المفروشة هنا وهناك.

تذكّرتُ أُمّي، وهي ترشّها بالماء، وتُداعبها. أحسَّتْ الورود بقدومنا، فرفعت أعناقها، وتفتَّحت أوراقها. استقبلتنا برائحتها الزَّكية. وعندما هبطنا الدَّرجات الثلاث، رأينا والدنا مُسجَّى فوق لوح خشبيّ سميك في الصّالون الكبير، وكانت الفراشة تتنقّل أمامنا، ثمَّ هبطت كنسرٍ، ورفعت الغطاء عن وجهه.

ابتسم والدي. أشرقت روحه. تقدَّمنا نحوه، فنهض يُرحِّب بنا، وقفتْ الورود بيننا، وكانت الفراشة تنثرها، وضاق الفضاء برائحتها، وكان الناس يهزّون رؤوسهم مذهولين، بينما والدي يتأمّلنا، بدأ يُقبلنا.. تتهاطل دموعه، تغسل وجهه، وتُبلّل وجهينا، ثمَّ غمرت التجاعيد، وانحدرت..

عاد والدي بعد دقيقة واحدة إلى مخدعه، ونام مُطْمَئنّاً!!...

□□□

بابل
والأسطورة المفقودة

قصة: جميل سلوم شقير

غطتها أتربة الانفجار، ثم سكن كل شيء حولها، أحست بالموت، بل ربما نامت لديها آلية التفكير لدرجة عجزت عندها عن تحديد حالتها، سألت نفسها وهي في ذهول الصدمة وعتمتها "أميتة أنا؟". وعندما استطاعت أن تتململ تحت الرمال، حركت أطرافها، نهضت على أربع، فبدت مثل سرطان ينفض عنه رمال الشاطئ ثم يسير موارباً. ركضت دون أن تحدد اتجاهاً ولا هدفاً. تعثرت بألواح الفخار المنتشرة حولها، سقطت على وجهها فوق أحد الألواح المشوية، ثم انساح من فمها دم في الحروف الغائرة في الفخار فأبرزها حمراء لامعة أمام عيني البابلية المتعثرة.

وكأنما أعادت الحروف الأرجوانية لعالِمة الآثار وعيها، قامت تجمع الألواح الظاهرة، ثم توقظ ما غطته الرمال بقدمها الحافية، لفتت نظرها الحفرة التي صنعها الصاروخ والتي تزيد مساحتها عن دار سكنية، ثم تصلح لبناء طابق كامل تحت سطح الأرض.

بصقت ثم نطقت بعبارة واحدة "توما هوك اللعين...!!" أقعت تصفُّ الألواح فوق بعضها ثم تحضنها وتنهض بها، سارت تحمل الألواح الفخارية مثل مجنونة الحي، مرت بأحد المرابطين المتربصين لاصطياد خيول رعاة البقر، ضحك وتهكم:

–ماذا تحملين يا دكتورة راوية؟ ثم أردف: هذا الفخار لا يؤكل..

نظرت إليه راوية البابلية بعتب، لم تجب، تابعت تسير تحت القصف وكأنها طرشاء لا تسمع.

وفي مكتبها في البيت بدأت تلقن الحاسوب حروف الفخار المكتوبة قبل أربعة آلاف عام وعندما قرأت ترجمة الحاسوب الذي نقلها إلى العربية، قامت بإجراء ترتيب منطقي للألواح ثم أمرت الحاسوب بطباعتها، قرأت بصوت عالٍ ربما كي تبعد أصوات القصف عن أذنيها،

ثم صاحت بذهول:

–لقد وجدت الأسطورة المفقودة.

اللوح الأول:

"أنليل" يتصدر معبد الشمس

"أنليل" الإله سيد الأرض

لقد فرغ تواً من مقاتلة أعداء بابل

وتفرغ لحب "إيلونا"

"إيلونا" التي كونتها غيوم السماء.

"إيلونا" التي حملت العدل

"إيلونا" سيدة قوانين الأرض.

لوائح "إلونا" شويت بالنار كي تكون أبدية.

"إنليل" الإله يسيّد لوائح "إلونا"

يُودِع لوائحها في معبد الشمس

يحرر جسد "إلونا" من السيف ويغدو هو سيفها.

"إيلونا" الهابطة مع خيوط المطر

تتوهج بين يدي أنليل مثل جمرة،

ونورها القرمزي يغطي معبد الشمس

ويطفح،

ينداح فوق الحقول بألوانه القزحية

ألوان ذلك القوس

القوس المقدس بالندى، درعٌ لمعبد الشمس

"إلونا" صارت أرضاً للإله "أنليل"

أخصبت.

تمطى النهر فأرسل أذرعاً وأرجلاً بين النبتِ

"إلونا وأنليل" جسد واحد

قالا للأرض هاتي زهوراً لفرحنا.

اشتعلت الأرض زهوراً وتشكلت سبخات القصب

اللوح الثاني:

"أنليل" يتصدر معبد الشمس

قالت "إلونا":

–يا سيد الأرض يا "أنليل" لتكن هذه الزهور فاكهة وحبوباً.

من أجل آلهة الأرض

–ومن هم آلهة الأرض يا "إيلونا". أجابت:

–سكانها...... وزّع الرزق بالعدل يا "إنليل"

وأعمل حسب لوائحي،

وأسمع شكاواهم.

اشتكَوْا

سمع "أنليل"

طربت "إلونا"

طربت الأرض

أزهرت.

خلقت الأنعام

رقصت "إلونا" لأصواتها، لأنغامها القادمة من الحقول

وضاقت بها أذان الكهنة فصاروا سواراً "لأنليل"

وكفناً لمعبد الشمس.

"أنليل" يتشرنق بهم ويبتعد. وكانت "شيزا" بانتظاره.

"إيلونا" تهمس...

تناديه...

تصرخ...

أي "أنليل" حذار من "شيزا" آلهة الأرض رفعتك إلى السماء.

إن معبد الشمس مرفوع بأصواتهم

الطوب من دمائهم

عيونهم الليل

قلوبهم النهار

وهم يسيرون في عروقك
"أنليل أنليل"
"شيزا" خرجت من جمر البركان
"شيزا" الشيطان
"شيزا" لسان من قرمز يحترق

اللوح الثالث:

لكن "شيزا" تغريه وتغويه.
"شيزا" تمالئه وتنافقه:
-أنت ملك الملك يا "أنليل"
يغلفه لهب من "شيزا"
يصير حصاناً عصيّاً
يصهل، يصهل،
-شيزا........
ويطير بين أعمدة معبد الشمس مثل نسرٍ
"شيزا" تظهر، "شيزا" تختفي،
"شيزا" النارية بين يدي "أنليل"
"أنليل" الحصان المتوتر
يفتح باب المذبح
وألواح إلونا تنهار وتنداح
تتحطم.
ركلها "أنليل" بغضب وصاح:
فخار لعين.
"شيزا" تعوي برنين يخترق "أنليل"
"إلونا" عاقر يا "أنليل"
"إلونا" قبيحة
"إلونا" صوت الرعاع.
"أنليل" غاضب كما الإعصار:

-لكنهم آلهة الأرض يا "شيزا"
ردت "شيزا" والشبق يطفح من عينيها:
-دمر الألواح وانعم بدفئي.... ثم فحت تأمر:
-تحرَّكْ "شيلوخا" هيا
دمر الفخار يا حارس المعبد القديم

اللوح الرابع:

"شيلوخا" ينهب
"شيلوخا" يقطع كل الزهور
يذبح كل الأنعام قرابيناً لمعبد الشمس
يجمع عظامها على مشارف الجبل
يحرقها
يفحمها
ويغتصب البكارى فوق رمادها
وتأتي "شيزا" لتصنع من دم الأنعام أحياء مرعبة
لها في كل عين ألف ألف عين
ولكلٍ منها يدان خاطئتان
ورأس فاضحة
بطن فاسقة وتطلب المزيد
طارت تلك المخلوقات بأعداد كبيرة
غطت معبد الشمس بأخطاء "شيزا"
تكاثرتْ
تناسلتْ
أكلت من جيف الأموات
وجيَّفت الأحياء
وضعت دودها في رطوبة العيون
وطنت تمتدح الأعداء وعطاءات الأعداء
ثم صفقت "شيزا" للذين زرعوا سُماً أبدياً

فوق الأرض القاحلة بين بابل والبحر

اللوح الخامس:

مفقود

اللوح السادس:

مكسور ونصف كتابته مهشمة:

انضمت الأرض إلى إلونا وقررت محاربة الأعداء

ولم تأبه لشيزا وهي تطلق من فمها ناراً وتسأل

عمَّن تدافعون...

أنليل قاتل ويداه تغوصان بالدماء

عيون أنليل كشفت عورات نسائكم وهن يتبولن تحت النخيل

أنليل أغلق حلوقكم...........

رفعت إيلونا مشعلاً مشتعلاً بيد وأشهرت سيفها الملائكي بيد

قالت وآلهة الأرض تردد معها:

"تدافع عن بابل وعن حقول بابل

لأن بابل الأرض أثمن من الآلهة جميعاً

وبابل الأرض ستبقى للخصب

بعد موت الآلهة جميعاً"

❑❑❑

وجاهة

قصة: عاطف إبراهيم صقر

جملة كهذه كانت ستمر ببساطة لو أنّها قيلت لشخص آخر غير أبي زيدان، لكن أن تقال له بالذات عندها لن يتصوّر أحد حجم النتائج.

كان أبو زيدان مثالاً لفلاحي المنطقة فهو بنشاطه وهمّته وعصاميته لطالما أدهشهم وأثار حسدهم، فقد استطاع أن يجعل من بضعة (دونمات) بور . ورثها عن أبيه . بستاناً وارفاً، وخلال سنين طويلة استطاع أيضاً أن يوسّع أملاكه حتى أصبح من كبار الملاّكين في (الشرقية).

أما اجتماعياً فقد كان شديد الزهو والاعتداد بنفسه ولا يفتأ يذكّر الآخرين بأملاكه، وأذكر أنه شاهدني وخطيبتي منذ سنوات على طريق القرية فألقى السلام وقال:

. والله مناسبان لبعضكما، كيف حالك يا آنسة؟. وقبل أن يسمع الجواب استأنف:

ـ لا تؤاخذينا، أنتم أبناء المدن لا تعلمون عن الزراعة والفلاحة، إنني بملابس العمل يا آنسة وعندما أنتهي سترينني بهيئة مختلفة تماماً (كنت أنظر إليه ويجول في خاطري أمران، أولهما أنه استخدم كلمة يا آنسة ولم يقل يا ابنتي مثلاً رغم أنه قارب السبعين وثانيهما أنه أهملني واكتفى بمخاطبة (الآنسة) بينما بريق خبيث يلتمع في عينيه الزرقاوين).

تابعتُ حديثه بفتور:

. كما ترين أنا ذاهب إلى أرضي، تستطيعين رؤيتها من مكانك، حوالي عشر (دونمات) زيتون، هناك.. هناك للشمال على سفح التلة.. أترين لقد جعلتها (كالحبق)، بعت منها هذه السنة بـ عشرين ألف ليرة زيت أما أرض (الوطا) فهي أجود بكثير، بلغ ريعها هذا العام خمسين ألف ليرة، ناهيك عن أرض الوادي فهي خصبة جداً ومروية، لقد شتلتها دخاناً، أظن أنها ستدر علي مبلغاً محترماً (استدرك قائلاً) إذ قدّر الله، وأمام منزلي زرعت ليموناً وخوخاً ودرّاقاً، كانت خطيبتي . بنت المدن . تهزّ رأسها مجاملة وتتوجه إليّ بسؤال بين الحين والآخر لتغيّر الحديث لكنّه كان يفسد مأربها ويتابع:

. أمّا أرض (الخرابة) فقد اشتريتها بمائة ألف ليرة وحفرت فيها بئراً استطاعته ثلاث (إنشات) ما شاء الله فتضاعف سعر الأرض... لم ينقذنا منه إلاّ اقتراب البوسطة، عندها تذكّر وجودي وصافحنا مودّعاً وهو يقول:

. لا تؤاخذونا.

كان أيضاً ينتقد جميع المثقفين ويدّعي . رغم أنه لم يدخل مدارس . أنه أفهم منهم جميعاً ويستطيع كذلك أن يتكّلم الفرنسية كما العربية والفرق الوحيد حسب رأيه هو أن نلفظ الراء العربية غيناً فتصبح الكلمة فرنسية.

كما كان يعتبر نفسه وجيهاً مهمّاً في القرية، وهذا ما أثار حفيظته عندما قيلت له تلك الجملة، فقد سألَ صديقَه اللدود أبا غسان أحد المرات عن تزفيت طريق قرية (الغربية)، فأجابه أبو غسان:

. لقد ذهبت على رأس وفد من وجهاء الغربية إلى مكتب مدير المنطقة، فاستقبلنا بحفاوة بالغة، . يا أخي الناس مقامات وأصابعك ليست متماثلة . وطالبناه بتزفيت الطريق فأمر بتزفيتها فوراً فهو . كما تعلم . لا يردّ لنا طلباً، فنحن وجهاء الغربية!

. أيعني أنني إذا ذهبت أنا على رأس وفد من الشرقية وطالبناه بتزفيت طريقنا فيستجيب؟

قهقه أبو غسان بمكر وقال تلك الجملة:

. لا تؤاخذني بهذه الكلمة ولكن في الشرقية لا يوجد وجهاء!

وعند سماعه هذه الجملة انصرف أبو زيدان دون كلام، وعلى الطريق صار يتمتم ويحدّث نفسه ويهزّ رأسه بغضب (قال في الشرقية لا يوجد وجهاء... هه لا يوجد وجهاء) وصل إلى البيت مضطرباً ولم يلق بالاً لأسئلة زوجته ولا لبناته ولا لطعامه واستمرّ يحدّث نفسه:

. (قال وجهاء.. ابن الكلب.. في الغربية يوجد وجهاء.. أما الشرقية فلا يوجد.. هه إذا كان هذا الواطي قد قابل مدير المنطقة فيجب أن أريه مقداره وحجمه الحقيقي.. يجب أن أقابل مسؤولاً أهم من مدير المنطقة.. يجب أن أزفّت الطريق بأية وسيلة.. هذا الكلب.. قال وجهاء قال هه سأقابل المحافظ.. نعم سأقابل المحافظ.. لأريه ماذا يعني وجهاء).

أيقظتني زوجتي من قيلولة الظهيرة وقالت:

. هاتف من القرية، أبو زيدان على الخط.

نهضت بسرعة وأنا أفكّر (لابد أن أمراً جللاً قد حدث حتى يكلّف أبو زيدان نفسه عناء الذهاب إلى مركز الناحية للاتصال بي). رفعت السماعة وأجبت بلهفة:

. ألو أهلاً.. أهلاً، خيراً إنشاء الله؟

أتاني صوته مضطرباً:

. اطمئن يا أستاذ فاضل فالجميع بخير، وأهلك بألف خير ويسلمون عليك. ولكن هناك موضوع أريد أن أحدّثك بشأنه. وبدأ يسرد عليّ ما حصل بينه وبين أبي غسان واختتم حديثه بالقول:

. هل يرضيك هذا يا أستاذ، أرجو أن تأخذ لنا موعداً مع المحافظ فأنت أصبحت (إبن مدن) ولك معارفك، كما أنّك من الوجهاء أيضاً، وطريق القرية . بسلامة فهمك . بحاجة لتزفيت، عجبك (ها الملعون الوالدين) قال لا يوجد وجهاء في الشرقية.

والحقيقة أنني كنت مهتماً لتزفيت طريق القرية من جهة كما أن وجاهتي أصبحت على المحك من جهة ثانية، لذلك فقد استخدمت صداقاتي ومعارفي (كروز دخان مهرّب ولتر ويسكي) وحصلت على الموعد.

وكعادة أبناء المدن فقد تأخّرت عن موعدي مع أبي زيدان قليلاً وعندما وصلت كان يقف وصهره في المكان المحدد. سألته:

. أين الوجهاء؟

أجاب باستنكار:

. الله يسامحك، قل مرحباً في البداية، ثمّ ألا يكفي أنا وصهري وأنت، لماذا (العجقة) هذا محافظ وليس مدير منطقة!

كان صهره عاملاً في معمل (الكونسروة) ودوامه ليلي وقد بدا متعباً جداً، وفي الطريق إلى مكتب المحافظ كان أبو زيدان يشكو من حرارة الجو الخانقة ويحدثني قائلاً:

ـ استيقظنا يا بن الحلال في تمام الخامسة، لبست أفضل بريم وأفضل (شملة) عندي وكذلك أفضل شقة حرير، وكذلك فعل صهري، هذا محافظ يا أخيّ، وعاد يشكو من الحرارة والرطوبة:

ـ صحيح أننا في آب (اللهاب) لكن الحرارة لا تطاق، أنظر كم تعرّقنا، آخ يا أستاذ لو تذهب للقرية تتنسم هواءها العليل.

وعندما وصلنا رحّب بي مدير مكتب المحافظ باهتمام فلكز أبو زيدان صهره قائلاً:

. يا أخي ابن مدن!

وبعد ساعتين من الانتظار دخلنا إلى مكتب المحافظ، فوجئنا ببرودة منعشة وهدوء تام في المكتب الواسع الفخم، وقف المحافظ وصافحنا، وعندما جلسنا بدأت الحديث بوجل:

. سيدي المحافظ، نحن من وجهاء قرية الشرقية، ولقد قصدنا سيادتكم لأنكم نصير للمظلومين وللحق، أنتم يا سيدي فخر لهذا الوطن وبكم وبأمثالكم من الطيبين...

قاطعني المحافظ بحزم:

. ادخل في الموضوع.

وبما أنني لم أستطع إنهاء مقدمتي التي حضرتها مسبقاً فقد ازداد ارتباكي لكنني استجمعت

أفكاري وشجاعتي وتابعت:

ـ يا سيدي لقد تمّ تزفيت طرق وشوارع الغربية.. في هذه اللحظة سمعت صوتاً قويّاً متقطعاً صادراً عن يساري، لم أصدق أذني ولا عيني حين نظرت، كان عامل (الكونسروة) قد ألقى برأسه للخلف وفغر فاه حتى بانت لهاته وبدأ يشخر بصوت منكر.

لكزته بقوة وتابعت:

. ولكن في الشرقية لم يتم تزفيت.. هذه المرة كان الشخير من اليمين، نعم لقد أمال أبو زيدان رأسه وغفا كطفل صغير وسال بعض اللعاب من زاوية فمه، لكزته أيضاً بقوّة وتابعت بإحراج شديد لكن صوتي ضاع بين الشخيرين وبدأ المحافظ يدق قلمه بقوة على طاولة المكتب ويرفع صوته:

. حسناً.. حسناً.. وبعدها لم أعد أفهم سوى كلمات متفرقة.. ميزانية.. دراسة.. خطة.. فندق.. سوف.. وجهاء.. القادمة.. المتابعة، وأصوات الشخير تخيم على المكتب.

وفجأة فتح الباب ودخل مدير المكتب فأيقظهما بعنف وخرجت معهم وأنا أكاد أتمزق من الغيظ، وخارج المكتب رمقني الرجل بنظرة استخفاف، لم أنتظر لأسمع تعليقه فقد خرجت مباشرة إلى الشارع وصرخت بغضب:

. خزاكم الله.. لقد سوّدتم وجهنا.. كيف استطعتم النوم في مكتب المحافظ.

قال الصهر:

ـ والله لم أشعر بنفسي، تعرف يا أستاذ وردية ليلية، استيقاظ مبكر، حرارة ورطوبة وفجأة تهب عليك النسمات المنعشة في مكتب سيادته. واتجه بحديثه إلى عمه:

أجاب عمّه وكأنه يحلم:

. سموّ وارتفاع وقوة، يا أخي شخصية، إيه الناس فعلاً مقامات..

قاطعته بعصبية:

. أعتقد أنكم لن تروا طريقكم معبّدة أبداً، أنتم وجهاء أنتم؟ ألا تخجلون. في الحقيقة كنت أشعر أن كرامتي قد سفحت أيضاً.

وفي كراج القرية كان آخر رجاء لأبي زيدان وصهره:

. حلّفتك بالله تعالى ألاّ تخبر أحداً في القرية بما حصل.

وهذا ما التزمت به وأثقل كاهلي لمدّة طويلة. إلى أن زار أبو غسان صديقه أبا زيدان بعد مدة، وأمام مجموعة من وجهاء الشرقية كان أبو غسان يتبجّح بقوله:

ـ يا جماعة، أتعرفون مدير الناحية بجلالة قدره؟ لقد أكلت وشربت في مكتبه، واحترمني جدّاً، كان أيضاً على الطعام معاونه الضابط شوكت.. قاطعه أحد الموجودين:

ـ هذه كبيرة يا أبا غسان فلم يسبق أن سمعنا أن مدير الناحية دعا أحد من أبناء المنطقة ليشاركه الطعام، والله كبيرة.

ردّ أبو غسان بثقة:

. وأكثر من ذلك لقد دعوته إلى منزلي ووعدني بتلبية الدعوة رغم كثرة مشاغله، يا جماعة الناس درجات وأنا . كما تعلمون . وجيه الغربية ولا يستطيع مدير الناحية أن يرفض دعوتي.

عند هذا الحد لم يستطع أبو زيدان كبت مشاعره فصرخ بانفعال شديد:

. وجيه.. وجيه، ليكن بعلمكن جميعاً أنني نمت وغفوت وشخّرت في مكتب المحافظ، نعم مكتب سيادة المحافظ شخصيّاً وبحضوره أيضاً، وهذا صهري يشهد بذلك، وحتى لا تقولوا شهد شاهد من أهله، يمكنكم أن تسألوا الأستاذ فاضل فقد كان حاضراً حينها.

وهاأنذا ، وقد ارتحت من السرّ الذي أرّقني لفترة طويلة . قد رويت لكم ما حدث.

❑❑❑

تحت الطبع

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

أحلام مصادرة

قصص...آ

سيا موسى

(الأسود)

قصة: صلاح الشوفي

مع أن ما رأيته في كهولتي وشبابي، لا يقلُّ قسوةً عما فعله (زيدٌ وقاسم) منذ عقودٍ أربعة، لكن ذاكرتي لا تنسى ما حدث، وتعود بي دائماً إلى تلك الفترة من طفولتي، فأذكر أول ما أذكر، ذاك الصباح القصي، عندما حملني والدي على ظهر بغلنا الأسود، ثم أمسكني المقود، ولكز (الأسود) في خاصرته، فمشى وأنا أترنح فوق ظهره يميناً وشمالاً، وأبي يشجعني:

عشت.. عشت.. لا تخف

بينما كان الأسود يخطو خطواتٍ بطيئة قصيرة، كأنه يطمئن أمي التي راحت تصيح بأبي: نزّل الولد.. لا توقعنا بمصيبة يا إبراهيم!؟

في ذلك الصباح، تفتحت أول براعم الألفة بيني وبين الأسود، ثم أينعت مع الأيام أغصاناً خضيلةً ظليلة.

لم تعدْ تخيفني قوائمُه الضخمةُ، وحوافرهُ الحجرية، صارت يدي الصغيرةُ، تمشط معرفيته وتمسح ما بين عينيه، واعتدلت قامتي فوق ظهره، وأمست يدي تمسك بالرسن بليونةٍ وإهمال.

وفي وقتٍ قصير، اكتسبت مهاراتٍ جديدةً، رحت أستعرضها، أمام أقراني من أولاد القرية.

لكم أثرت غيرتهم في أماسي الصيف، عندما كنت أترك الأسود، ينزل انحدار البركة، وأنا فوق ظهره، أضع رجلاً فوق أخرى كأنني أجلس على كرسي وكم كان يبهجني، أن يروا الأسود يدخل الاسطبل، وأنا أنام فوق ظهره واضعاً رأسي فوق رقبته، ورجليَّ معقودتين عند عجزه.

وشيئاً فشيئاً تنامت صداقتي مع الأسود، وازدادت عمقاً وانسجاماً، حتى اخترعنا معاً لغة للتفاهم بيننا، وصار كلٌ منا يدرك ما يحتاجه الآخر دون عناء.

فإذا توقف عن جرِّ النورج ونظر نحوي، أدرك أن الأسود قد تعب، فأسرع لأحرره من عدة الدراس.

وإذا لم يأكل علفه كاملاً، أعلم أنه عطشان، وإذا حمحم أعرف أنه جائع، وإذا نخر أفهم أنه غاضب، وعندما يدور حول نفسه أكثر من مرة احزر أنه ضجرٌ فأخرج معه في نزهةٍ بين الحقول.

وكان الأسود بدوره يبدي براعةً في إدراك ما أريد.

فإن دخلت إليه، يدرك حاجتي، فيقف إذا كان نائماً، ثم يهزُّ بدنه، ويحرك قوائمه استعداداً للعمل.

وإن حملنا على ظهره كيس الحنطة، فهم إنه ذاهبٌ إلى المطحنة، ومشى نحوها دون أيِّ توجيهٍ مني، وإذا رأى (تنكات الكاز بالخرج) فوق المصطبة الحجرية، سلك الطريق إلى القرية المجاورة.

وكان يظهر تفهماً مدهشاً أيام الحصاد، فإذا حدث وتوجهت نحوه بعد وصولنا إلى الحقل بقليل أدرك أننا قد نسينا شيئاً من لوازمنا، فيهزُّ رأسه معاتباً على عدم انتباهي، ثم يسرع بي إلى القرية لأحضر ما نسيت.

وكان الأسود يصهل إذا رأى الشمس تستوي فوق رؤوسنا ليشعرنا أن وقت القيلولة قد حان.

ثمّ يدنو من (خابية) الماء عندما نصل دارنا لأشرب ماءً بارداً قبل أن أنزل عن ظهره، وإذا صادف أن (الطاس) غير موجودة في مكانها هناك وقف بي عند الباب لتنتبه أمي إلى حاجتي، فتترك ما بيدها وتحمل إليَّ ما أريد.

عشت مع الأسود، والأسود عاش معي، تعرفنا الناس والأشياء معاً، واقتسمنا الفرح والحزن مناصفةً بيننا، طوّفنا في الحقول، جبنا البراري والوهاد، نمنا بين أكداس القمح والشعير، وتنفسنا رائحة البيادر والكروم.

ألفنا القمر بدراً وهلالاً، وتوغلنا مع الشمس نحو عمق النهار، رافقتنا أرتالُ الطيور، وشاكستنا الأرانب والسناجب وأفراخ الحجل.

كايدتنا الريح، دثرتنا الثلوج، وبللنا المطر.

طاردنا هالات السراب، وعدونا نحو قوس قزح.

والآن.. وبعد تلك السنين، أسال نفسي: لماذا تعتريني حكاية الأسود كالحمى ويؤرقني الشعور بالذنب، مع أنني لم أكن سوى شاهدٍ على ما حدث؟

لا أنكر أنني لاحظت في حينها أن شيئاً ما يتغير، لكن تفكيري وأنا الطفل لم يتعدَّ ظواهر الأشياء. صحيحٌ أنني لم أجرؤ على الاحتجاج، عندما منعني والدي من تقديم الشعير للأسود، لكن الأسود بدا متفهماً للظرف وراضياً بالتبن وحده، بل كان يفوق أبي حزناً، عندما بيعت مزروعاتنا الناحلة لترعاها المواشي.

وكنت أراه يقف ساكناً ذابلاً أمام البيادر العارية من المحاصيل لكنني رغم هذا، لم أقتنع بقرار والدي، ولجأت مرةً إلى سرقة الشعير في ذيل ثوبي، مستغلاً غيابه، لكنني فُجعت، عندما انبجس أبي من قلب الأرض، ليسدَّ طريقي إلى الأسود، وبخني والدي بكلماتٍ قاسية ثم أنهى كلامه قائلاً: لن نجد الشعير لنأكله نحن في هذا الشتاء!؟

لم يمضِ الشهر على هذا حتى دخل والدي يتفحص كمية التبن المتبقية من العام الماضي عندنا، ثم خرج بعد قليل وهو يحمل وعاءً صغيراً للسمن، وخاطبني بلهجة قاطعة وهو يرفع الوعاء الصغير في وجهي: هذه حصة الأسود من التبن في اليوم!

إنه نفس الوعاء الذي كنت أملأه شعيراً لأضيفه إلى علف الأسود!؟

راح الخوف يتوغل في نفسي، مع توغل فصل الشتاء، وصرت أرى الأشياء تلبس غير لبوسها، وألمح القلق يرتسم دوائرَ سوداء على وجوه الفلاحين وبدأ الكبار يتحاشون أن نسمع نحن الصغار ما يتحدثون به، ولم تلتقط أذني سوى نتاف أخبار عن أسرٍ وأشخاصٍ وحيواناتٍ، وساورني الشك، وازداد خوفي على الأسود.

وذات صباحٍ شتائي سقيم، أرسلني والدي في طلب اثنين من أولاد عمي، وبعد وشوشاتٍ مع أبي أخرجا الأسود ومضيا به!؟

صرخت وبكيت وسألت: إلى أين تذهبون بالأسود!؟

أقنعني والدي أن زيداً وقاسماً سيذهبان إلى قريةٍ بعيدة لشراء التبن من أجل الأسود.

هدأت نفسي قليلاً لكن سرعان ما فار قلقي. وأيقنت أن في الأمر لعبة خطرةٍ مضى يومان، وأنا أستشرف الطرق المؤدية إلى القرية من سطح (المعلّق) العالي علني أرى الأسود يقبل من البعيد.

وفي الليل كانت أمي تحضنني، وتمسح شعري لأنام، ثم تبكي معي بعد أن تفشل.

كان الليل في هزيعه الأخير، عندما سمعت شيئاً، جعلني أقفز من بين يدي أمي إلى العتمة.

وهناك.. في الزقاق النازل إلى دارنا، كان الأسود يخطو وحيداً حزيناً منزوع الرسن، نحو المكان الذي ولد فيه.

طوّقته وبكيت، شمشمني مواسياً ثم مشى وئيداً إلى مكانه.

لم تدمْ فرحتي بعودة الأسود إلا ساعاتٍ قليلة!؟

كانت شمس اليوم الثالث قد غابت وراء التلال، عندما دخل والدي الاسطبل ولف حبلاً طويلاً على رقبة الأسود، ثم اقتلعني من مكاني هناك وهو ينادي زيداً وقاسماً اللذين كانا ينتظران إشارته، دفعني أبي إلى الغرفة المقابلة للاسطبل، ثم صفق الباب وراءه بقوة، وقال بلهجةٍ آمرةٍ قاطعة: إلى الرجم الشرقي!؟

كانت دقات قلبي تتراتب وتنتظم، مع وقع حوافر الأسود وهم يقتادونه إلى مصيرٍ يجهله.

ومرَّ الشتاء بطيئاً مريعاً، وأنا أصغي علّني أسمع ذات ليلٍ وقع حوافر الأسود وهو يقبل من الزقاق نحوي، لكنني لم أسمع في تلك الليالي، سوى صفير الرياح وأنين الخواء.

ومرت الأيام وتبعتها الشهور والأعوام، ونأى بيّ العمر كثيراً عن الطفولة، لكنني ما زلت أرى زيداً وقاسماً، يقتادان في كلِّ يوم... بريئاً إلى الرجم الشرقي.

❑❑❑

تحت الطبع

عن منشـورات اتـحاد الكـتّاب العـرب

أميرة السكر

قصصأطفال...نجيب كيالي

حين يشتعل الجليد

قصة: نـهى الحافظ

يا من وهبتك خريفي، فأعدت فصولي الكسلى إلى جنان الربيع وعبق الأيام.. إليك يا حبيب أكتبها، رسالةً واحدة، مرةً واحدة، إنه قراري.. اتخذتُه بعد عذابات التردد.. حسمتُ أمري، وأنت أنتَ، لن تلومني.

قبل أكثر من شهرين، وبينما كانت الشمس تتوسط كبد سماء الصيف الحار، تلفح وجوهنا بوهجها الحارق.. وقد بلغت رطوبة الجو فوق الشاطئ ذروة ارتفاعها، فنال منا الوهن والإعياء كُلَّ منال، وفقدنا بهجة السفر ومتعة المغامرة.. كنتُ آنذاك أتفقد جواز سفري والتذكرة في محفظة نقودي المتورمة، المعلقة بحمّالتها الجلدية فوق كتفي، قبل صعودي إلى سطح السفينة، الجاثمة بهيكلها الضخم عند رصيف الميناء، في انتظارنا، تستعد للإبحار غرباً.

فجأة ظهرت أمامي من بطن الزحام، انتصبت كالمارد، اعترضت طريقي.. استوقفتني.. تسمرتُ في مكاني في استغراب، وقفت قبالتي تحدق إلي، تتفرسُ في ملامحي.. تبتسم هازئاً من دهشتي وارتباكي.. هاجمك سعال حاد، حاولتَ مقاومته.. قهرَه.. ارتجف السيجار المخنوق بين شفتيك الرقيقتين، انفلت من فمك وانطلق هارباً، يستعيد حريته من الأسر، وقع أرضاً، تدحرج فوق الجسر الخشبي الممتد، المعلق فوق المياه المالحة.. لكن أجلَه كان له بالمرصاد، انسحق تحت أقدام المسافرين المتراكضة.. أومأت برأسك الشامخ لا مبالياً، محتفظاً بابتسامة عريضة باردة.. ساخرة.. تصنعُها شفتاك..

ساعتها يا حبيب.. عرفت أنك تريد، وبإصرار، أن تفرض نفسك عليّ، أن تلقي التحية، مددت يدك الجريئة لتصافحني بكبرياء.. تملأ نفسك ثقة وغروراً.. تجمدتُ في مكاني حائرة مستاءة، أشحتُ بوجهي هاربة من نظراتك المقتحمة، وتصرفاتك المريبة.. ثم.. تناهى إلى مسمعي كلام تفوهت به.. لم أفهمه، ضاعت معانيه بين صيحات المودعين وضوضاء الراكبين والعاملين..

بدأتْ نفسي تحدثني بأن ثمة التباساً ما في الأمر، أو أنك تعرفني، وأن زمناً ما قد جمع بيننا، لا ريب في ذلك.. الغريب أنك ميّزتني.. اكتشفتني رغم اندثار معالم الصبا، واختفاء ألق الشباب

ورونق الحياة.. لم تنتظر ردة فعلي.. إذ سرعان ما اعتقلت حقائب سفري وهرولت تجري أمامي، تفسح طريقي، غير عابئ بدهشات الفضوليين وغمزات المسافرين. اندفعت مستاءة أركض وراءك، أغالب حرجي، ألهث خلف متاعي، وأشيائي.. ما انفككتُ أتساءل ضجرة محتارة: من أنت؟ من تكون أيها الرجل الغريب الشقي؟ من أنت؟ يا ذا القوام الفارع والقد النحيل، بشَعْرك الأبيض الجعِد، بتلك الجرأة العجيبة الوقحة..

بدأت خطواتك تتباطأ.. التفت إلى الخلف تتفقدني، تطمئن إلى وجودي، خشية ضياعي في زحمة الركاب والأمتعة والعربات.. أدركتك لاهثة، أخذت أحدّق إليك باستغراب، أبحث في وجهك الأسمر الذي ازدحمت التجاعيد في وجنتيه، وشحت ألوانه، أتحقق في قسماتك الشائخة.. أقرأ في عينيك الغائرتين المبطنتين سراً، دلالة، لعلني أكشف لغز شخصيتك، تفسير لهفتك، كي تقودني إلى إجابات وإيضاحات كي أعرف ما وراءك..

عدت إلى أوراق زمني ألملم شتات السنين.. أسبر أغوار الماضي، منحت نفسي هدنة، مضيت إلى جانبك أتابع السير بصمت، تحيط بنا الناس من كل جهة، أتشاغل بشحذ الذاكرة، أتنقل بين محطات زمنية بائنة.. إلى أن استوقفتني سنوات الدراسة، بين قاعات الجامعة، في دهاليزها وأروقتها، مواسم الامتحانات ومعاركها، وأخيراً، أخيراً عثرت عليك، وجدتك، إنك الطاووس، أنت هو.. أجل، عرفتك، وصلت إليك، إنك أنت إذاً، الشهير آنذاك بالطاووس، ذلك الشاب المتغطرس، المغرور بشدة أناقته، الزاهي بطول قامته، الطالب الشهير بالتفوق، المتعالي بذكائه، وبمقدرته على اصطياد المنح وحصد الجوائز والثناءات..

أيها الطاووس، ما الذي جاء بك من الأمس البعيد، قد كبرت، تقدمت بك السنون، لكنك ما زلت رشيقاً، سريع الحركة، محتفظاً ببقايا السحر والجاذبية، والكثير من الرصانة المحببة، أأنت هنا!! لحماً ودماً؟ أأراك ثانية؟ لا أخفيك، شعرت فجأة بسعادة كبرى داهمتني، غمرتني، حلَّقتْ بي، ما زلت أجهل كنْهها، وسر انبثاقها، وما كنت إلا عابر سبيل بين سطور تاريخي، رقماً بين أعداد أقراني.. متى عدت من غبر الأزمان؟ نهضت سيفاً ممتشقاً من غمده، ارتفعت أمامي كالشراع الخفاق؟! كيف.. أيها الطاووس المغرور.. لماذا اخترقتْني تلك المشاعر بغتة، مفعمة بالارتياح والبهجة؟! تسلل إلي إحساس أزاح الضباب، اغتال الكآبة، أطاح بكل التوقعات؟! أمفعول؟ نحن معاً في رحلة آلاف الأميال، في طريقنا إلى جنان الغرب، إلى أوروبا، تحملنا أمواج البحار إلى الدانمرك، بعيدين عن الأوطان وكل الهموم والأشجان، عجباً.. ما بي؟! أخالني كنت أسمع زغاريد قيثارتي، تصدح أوتارها من داخلي، كنت أدندن مشرقة، كطفلة لعوب مهللة، عثرت على دمية فقدتها.. أهمس بين أسوار ذاتي، وداعاً لصقيع الغربة، ومرحباً بحلو المفاجآت.

ترنحت السفينة تتأهب لمغادرة المرفأ والإبحار بنا، طاولت رؤوس الركاب فوق الأعناق، تلاحقت الأكتاف تتدافع فوق السطح خلف السور، عند الحافات، ارتفعت أذرع المودعين

المتجمهرين في ساحة رصيف الميناء تلوح من بعيد، علَت الهتافات والنداءات، ازداد الضجيج، واختلطت الأصوات بصدى الأبواق المرسَلة، وإنذار الصافرات.

ارتجَّ المتن متثاقلاً، وراح جسم السفينة الضخم يعتلي أمواج البحر المرتفعة، المزهوة بتلألؤ زبدها وبريق رغوتها، وشرع يشق لج المياه الزرقاء، يتوغل بهدوء، ينساب بارتياح، يمور عباب البحر ومجاهله، يبتعد عن اليابسة وشواطئ الأمان.

إذ.. أحسست بدوار في الرأس واختلال في التوازن، تعثرت، اندفعت في اتجاهات، هويت. شعرت بذراعيك ترفعان جسدي المتهالك تساعداني على النهوض والتماسك، تحيطان بجذعي تلفان خصري، التصقت بك أرتجف، أرى الأشياء تدور من حولي تذوب مساحاتها، تغيب ألوانها، أحسست برطوبة منديل مشبع بالعطر والكحول، تمسح به وجهي، عنقي، قمت إليك، ارتخى رأسي على صدرك العالي، تشنجت أناملي الباردة في كفيك الدافئتين، فارت دمائي تغلي في مراجل الأوردة المتجمدة، أطرقت خجلة، أحسست بالوهج الخمري يتسلل متردداً إلى قسمات وجهي، يفضح حيائي وأنوثتي ويبوح بذروة غبطتي وارتياحي، رفعت رأسي أرنو إلى عينيك باسمة ممتنة، أستمد القوة والجلد، تتقمصني روح امرأة يافعة تستعيد عمرها، نشاطها حرارتها..

سرعان ما حملنا أغراضنا التي تبعثرت حولنا، واندفعنا متماسكين بالأذرع، بين زحام الحشود، نتواثب فوق السلالم، اعتلينا متن السفينة ننتفض ضاحكين، نرفرف، عصفورين عابثين تائهين.

وقبل أن تخيم ظلمة المساء، وتشتد رطوبة البحر وبرودة الليل، انفض الزحام وخلا المكان من حولنا، تبعثر الأنام وحل الهدوء وساد السكون والأمان.. وكانت ليلة من ليالي العمر، أمضيناها معاً، راقبناه بدراً نشوان زيَّن سماءنا، انضم إلى سهرتنا الرائعة الخالدة، دون أن يغمض لنا جفن.

هناك.. وقبيل وصولنا إلى شواطئ ذلك الفردوس المذهل بجماله، لاحت لنا أشرعة الزوارق من بعيد، بألوانها الزاهية الساحرة، وأبراج السفن المزدانة بأعلامها الخفاقة، تستقبلنا من مسافات تختال فوق اهتزازات الأمواه، تتكسر عند أقدامها الأمواج، تترنح بأشكالها الرائعة سكرى بين الجزر الضبابية، بين مد وجزر، في هبوط وارتفاع، تعانق الأفق البعيد، وقد راحت الهزارات الرشيقة تحلق غير بعيدة، في استعراض راقص مثير، تتهادى في رف غريد، تعزف سمفونية صباحات لا تنسى.

هناك يا حبيب، في قلب الدانمرك، استقبلتنا الحياة، فارت بنا كبرى العزائم، عدونا نلهث هازئين بالأصول والمحرمات، وبكل الأعراف والرسميات.

هناك يا حبيب، لبيت دعوة شقيقتي إلى زيارتها في الدانمرك، لقضاء أيام عطلة الأعياد، والتمتع بإجازتي الأولى، أجل، الأولى، بعد زمن طويل مضرج بالأحزان والخيبات، باستراحتي

اليتيمة في حياتي التعبة، بعد أن قيدني حظي العاثر بمسؤولية كبيرة، حملتها في عنقي، برعاية أبناء أخي، باحتضانهم وتحمّل أعبائهم، طيلة غياب أبيهم عنهم، الذي ما زال يقضي عقوبته خلف القضبان، بعد أن زجته آفة الجشع، وجنح الاحتيال والنصب في غياهب السجون.

عجباً أيها الحبيب، لشد ما كنتُ أكره غرورك، وما زارني يوماً طيفك أو اشتهيت لقاءك، أفليس في الأمر غرابة، أن القدر هكذا شاء، أن تنبعث الحياة ثانية، طازجة من جديد، في طفلين هرما وشاخا، كي يعيشا احتفالات غرامية في مواسم الشيب، ويودعا سِني القحط واليباس، بين أوراق الخريف الذهبية.

لكنها الحياة الدنيا، أجل، وقعت المعجزة وقُضي الأمر، ولا مهرب من جنون حكم أصدره القضاء، بتدشين صرح العشق، وتذوق الشهد الحرام. لله كم كنتَ رائعاً أيها الحبيب، أحييت آمالي، أيقظت نبضي الفاتر، عزفت ألحاناً عذبة سخية على أوتار قلبي، طالما انتظرت سماعها، همست بقصائد غزلية شهية، كنت هجرت إحساسها، حركت مشاعري المتبلدة، أشعلت جليدي العنيد، ذوبت ثلوجي الرصينة، أعدت بريقي أطلقت شبابي من زنزانة العجزة، وهبتَني أنوثة كبلتها أصفاد التقاليد العفنة.

هناك، في ذلك الكوكب الجديد... رمينا السأم خلف الظهر، في قعر الأيام وعتمة الأزمان، احتفلنا بربيع جديد أطل متأخراً، بولادة حب كان مخبوءاً، خائفاً مقهوراً.

هناك... في كوبنهاغن.. وُلدت الحياة بعد مخاض عسير.. نبض الفؤاد الصدئ، وجرت مياهي رقراقة دافئة من وريد إلى وريد، رأب الحب أفراحي المتصدعة، لملمها باقة من أجمل الأيام قطفناها معاً، قهر العشق الطارئ عجاف السنين، ماذا فعلت بي؟ كيف جعلتني متمردة، جريئة، لا مبالية، أغالب طباعي المحنطة، قوضت دعائمي، روضت عنادي، امتثلت إليك راضية صاغرة.. صبغتُ شعري الأبيض ونثرت غرته فوق جبيني الضيق، أقبلتُ على أكل ما كنت أكرهه، التهمتُ السمك البحري، تلذذتُ بتناول المثلجات، خلعتُ ثيابي الرسمية، البائسة ألوانها، العتيق طرازها غيّرتُ مظهري، أسلوبي، طريقة ملابسي، انتعلت الحذاء الرياضي وجريت أسابقك في الطرقات، فوق الأرصفة الحجرية، وأناديك بأعلى الأصوات وأحلى المفردات، صادقت القطط والكلاب، شاركتك في إطعام الطيور والدواجن، في مغامراتك مع الوحوش والكواسر فوق قمم الجبال الجليدية، تماسكت أمام عدسات المصورين والسائحين دون أدنى حرج أو حياء، تسلقت أغصان الأشجار، تدحرجت عند سفوح الهضاب، تمرغت برمال الشواطئ.

أتذكر يا حبيب، في أورهوس، في أحضان الجبال الثلجية، تساقينا الهوى، وما ارتوت جوانحنا العطشى، أدفأتنا حرارة القبلات الشهية، احترق جسدانا تحت الغطاءات الثلجية، اختبأنا بين ثنايا الطبقات الجليدية الناصعة البياض، في المغارات والكهوف الصقيعية، تعانقنا ضحكنا، تبادلنا القذائف الثلجية، تراشقنا لاهثين عابثين، انزلقنا متحدين، تدحرجنا، لهونا، تنادينا إلى إطفاء الغرام الملتهب بعيداً عن ساحات المباراة فوق المنحدرات وتجمهر المشجعين والمصفقين، في

منأى عن عيون المتسابقين والمتزلجين.. فاضت عيوننا دمعاً سخياً دافئاً، نسينا برودة الأجواء تحت الهطولات السماوية السخية. انتشينا ضماً ولثماً، تذوقنا رحيق الحياة ونهلنا العشق الزلال، سابقت آهاتنا صدى الإعصار، عبرت حدود البحار والقارات، داعبت ألحان التنهيد صخب الأمواج، حفيف ورق الأغصان.

تلك أيامنا هناك، ثمرات عسلية اقتُطِفت من شجر الجنة، استلت من غمد العمر على حين غرة، سريعة كرفّة هدب، فاضت عطرة كحزمة ورد. وآن أوان السفر إلى الواقع... والعودة إلى الديار والأوطان.

انتهت إجازتي.. ساعدَتْني شقيقتي وحفيدها في حمل الحقائب وعلب الهدايا إلى داخل المصعد. أثقلتني بالتوصيات والمواعظ البلهاء، المشوبة بلسعات التقريظ ومرارة العتاب.. ودّعتني تحتجز دمعها في عينيها، لم ترافقْني إلى المرفأ، لأنها امتثلت إلى رجائي مكْرَهة ارتابت في أمري وغرابة سلوكي، ولأنك هناك تنتظرني، لأنك ستكون في وداعي، ستلاقيني عند بوابة رصيف الميناء.. لن تتمكن من الإبحار معي لارتباطك بمهمة، مع البعثة الوزارية الموفدة، لم ينته عملك، ستتأخر.. لكنك ستعود إلى الوطن.. إلى بيتك، إلى زوجتك وبنتيك.. حفل زفاف الكبرى في انتظار عودتك.. أباً عظيماً مسؤولاً، مبتهجاً بأول أعراس العائلة، بأول صهر.

ها أنا هنا ثانية.. مع أبناء أخي، أكتب رسالتي بعد انصرافي من العمل والعودة إلى بيتهم.. هنا مقري، أنا الآن معهم، طاهية مثابرة في مطبخهم، خادمة متفانية في رعايتهم، قاضية فاصلة في شؤون خلافاتهم اليومية التي لا تنتهي.. وحين يتملكني الإعياء والضجر وتخنقني العبرات، حين يطويني الحنين والشوق، أهرع إلى غرفتي، ألوذ بنفسي، أسبح في بحر الذكريات، أستعرض شريط رحلة الأحلام في الخيال، باحثة عن العزاء والسلوى في صيدلية العشق بمشاهدة تفاصيل علاقتنا الحميمة الغريبة.. في كوبنهاغن الرائعة.. أستدرج نشوة الرعشات، أعيش خدرها المتسلل عبر المسام، أسمع لهاثك، عطر أنفاسك، يدغدغني، يمتص غضبي، يُبرد ناري يشفيني.. ثم يعيدني إلى نفسي وموقعي، إلى حقيقتي، فأخرج ثانية من حالتي، أندفع إليهم من جديد، قوية متماسكة، أستأنف أعمالي الموزعة في جداول مواعيدهم، أتفقد حالهم، أنغمس في همومهم، أساعد زينب في مشروع أطروحتها عن (الشيخوخة المبكرة) والتفتيش عن مصادر ومراجع جديدة لرسالتها، أنصت إلى تذمر وائل وبوحه بآلامه العاطفية، أشاركه في مناقشة خلافاته المتواصلة المنوطة بخطيبته العنيدة المتعجرفة.. أجهز الوجبات الشهية التي يفضلها وسيم، ليتناولها معنا خلال زياراته لنا في إجازاته العسكرية.. ناهيك عن رعاية الطفلة فاتن، حفيدتنا الأولى من بكر أبناء أخي السجين.. طيلة غياب أبويها الطبيبين، مع مرضاهما في المشفى..

لهذا يا حبيب.. لن أجرؤ على مواصلة ما بدأناه في الدانمرك، لن نلتقي بعد عودتك، لأنني إليهم أنتمي، متاعبي وتضحياتي.. هاجسي.. كلي معهم.. أدمنت حبهم.. اعتدت متابعة تفاصيل شؤونهم.. عذاباتهم ومسراتهم.. باتوا جزءاً من تراثي.. أمسي حاضري ومستقبلي.

اعذرني أيها الحبيب.. لكنني أدين لك بفضل كبير، بتجربة مفيدة.. أجل!! لأنك زودتي بشحنات قوية من العواطف والأحاسيس، دعَّمْتَني بقدرات هائلة.. على بذل المزيد من الحب، والتمتع بتذوق حلوى التضحية والبذل..

أدين بالفضل إلى رحلة العشق اليتيمة، لأنها صيرتني امرأة صلبة منحتني جرعات من المنشطات.. ساهمت في علاج يأسي وكآبتي، ورمَّمت تصدع بنياني.

اليوم، ينتهي الاحتفال، نودع مهرجان المجازفة والتهور، أخالني أراك الآن مرتاح الأسارير، مطمئن البال والفؤاد. تصفق لقراري الجريء وصلابة مقاومتي، لأن حرصك على دوام الاستقرار والأمان في رحاب بيتك، مع عائلتك.. لأشدُّ وأعظم.. لن تخذلهم، ولن تعارضني فهنا حقلي.. وتلك ورودي العطشى، وثمراتي النامية ما زالت تحتاج سقايتي، ورعايتي.. لم أنجز مهمتي، باقية أنا هنا، مع من صنعتهم وزخرفتهم، وطويت فصولي الملونة من أجلهم، وادخرت أفراحي وأحزاني لهم.. إلى أن أغادر الدنيا، وأتوارى بعيداً عن حياتهم.

❑❑❑

يصــدر

عن منشــورات اتــحاد الكـتّاب العرب

الخلوج

رواية..رشيد رويلي

آفاق

قراءات....متابعات....حوارات

□□

قراءات... قراءات... قراءات

حيدر محمود في ديوانه

(من أقوال الشاهد الأخير)

تنطلق هذه الدراسة من عدد من الافتراضات التي تمثل في مجملها مبرراً للدراسة من جهة، وتعطي صورة لجزء من حياتنا الثقافية في الأردن من جهة أخرى.

أولى هذه الافتراضات:

أن حيدر محمود شاعر أردني متميز، لحقه حيف كبير على مستوى الدراسات النقدية الجادة وهو حيف انطلق من موقف سياسي، بعيداً عن موضوع جودة الشعر أو تراجعه، قوته أو ضعفه، إذ تمت معاقبة الشاعر من خلال الموقف السياسي المعارض لموقف الشاعر. فقد دفع حيدر محمود ثمن موقفه السياسي أدبياً، وهو ثمن كبير غير مبرر على الإطلاق لا سياسياً ولا أدبياً.

ثانيها:

إن تجربة حيدر محمود الشعرية تمثل صورة صادقة ودقيقة للحياة الأدبية/ الثقافية في الأردن، فبمقدار ما أُعطيَ من حضور في الإعلام الرسمي بمقدار ما تم استبعاده من تجمعات الأدباء والمثقفين، وهذا مؤشر على أن مرجعيات الحضور الأدبي/ الثقافي في واقعنا الأردني هي مرجعيات سياسية أساساً وليست ثقافية أدبية، مرجعيات محكومة بالعلاقات الشخصية والسياسية وليست محكومة بالمُنجز الإبداعي، وقد استمر الحال كذلك في التعامل مع حيدر محمود الشاعر حتى جرت أول محاولة رد اعتبار لشعر الشاعر حيدر حينما حاز على جائزة عرار من رابطة الكتاب الأردنيين عام 1995م.

ثالثها:

إن حيدر محمود شاعر متمرد، الفنان فيه أقوى وأكثر حضوراً من السياسي، وقد جاء ديوانه "من أقوال الشاهد الأخير"، سجلاً صادقاً لهذا التمرد على الصعد السياسية والاجتماعية كافة، وإن انتصار الفنان في هذا الديوان على السياسي، يؤكد مقولة أن الفن بطبيعته تقدمي، قادر دائماً . عند المبدع الحقيقي . على أن ينتصر على كل محاولات ضبط إيقاع المبدع في حدود ضيقة، بغض النظر عن الموقف السياسي، تقدمياً كان هذا الموقف أم رجعياً. لقد استطاع الشاعر في حيدر محمود أن يفرض حضوره وتمرده، ليكون تعبيراً صادقاً عن انحياز الفنان الدائم إلى الحياة، بغض النظر عن ثنائية الاتفاق / الاختلاف مع الموقف السياسي المُتَبَنّى أو المعلن.

رابعها:

إن ديوان "من أقوال الشاهد الأخير" يمثل التجربة الأكثر غنىً وشمولاً في تجارب حيدر محمود الشعرية، لتنوع البنى الفنية للقصائد، وتنوع الخطاب، وتعدد الإحالات المرجعية، بحيث جاء الديوان تعبيراً صادقاً عن مجمل التجربة الشعرية، إذ يمكن القول بثقة أن دراسة ديوان "من أقوال الشاهد الأخير"، تكاد تعطي الصورة الأجلى لتجربة حيدر محمود الشعرية.

******

فإذا انتقلنا بعد ذلك لدراسة تجربة حيدر محمود في ديوانه المذكور، فإننا نتوقف عند عدد من القضايا التي تمثل المرتكزات الأهم في هذه التجربة وهذه القضايا هي:

. الغنائية.

. السهل الممتنع.

. القصيدة ذات البنية التقليدية.

. المدينة في قصائد الديوان.

. المفرح المبكي.

. سؤال التناص.

. المفردة وتوظيفها.

. التقريرية / المباشرة وموقعهما ودلالتهما.

. الموقف السياسي . الموقف الحياتي.

. نماذج للشعر الجميل.

الغنائية:

حيدر محمود شاعر مغن، ليس فقط لأن عدداً من قصائده قد جرى تقديمها على شكل أغنيات، وإنما لخصوصية قصائد حيدر ذاتها، لبساطتها، ورقتها، وتماسكها الدلالي، لإيقاعها الضاج بالموسيقى حد قابليتها لأن تكون ملحّنة وجاهزة للغناء: .

قد رسمناك على الدفلى، وقامات السنابل.

غابة للأعين السود، وحقلاً من جدائل

وأقمنا لك في بال المواويل.... منازل

فاكتبي أسماءنا في دفتر الحب... نشامى ص 68

وكما هو واضح في النص، فإن الغنائية تمتد لتشمل التناغم في الإيقاع، ووضوح الدلالة مع الحفاظ على شعرية الصورة، شعرية البناء: (رسمناك على الدفلى، حقلاً من جدائل، بال المواويل)، إضافة إلى موسيقى القافية التي يفرضها حضور حرف اللام الساكن في نهاية الأبيات، ذلك أن حيدر ينجح غالباً في استخدام، وفي حسن توظيف، نهايات أبياته، قوافيه . وفق إيقاع خارجي متماسك وجميل معاً:

نصـــبوا لـــي فـــي ضـــميري... شـــركا   نســــجوا خيطانـــــه مـــــن أضـــلعي

رقـــدوا تحـــت جفـــوني فـــي دمـــي   فـــي شـــراييني أقضّـــوا مضـــجعي

وضـــعوا تحـــت لســـاني... حَسَـــكَا   ثـــم قـــالوا : غـــنِّ وامـــرح وارتـــع

فبكى بعضي على بعضي معي

أيها الساقي إليك المشتكى

لاحظ التداخل في الإيقاع الخارجي في استخدام قافيتي العين المشبعة كسراً، والكاف المشبعة بالألف، ثم تناوب وقوع القافية بين هذين الصوتين مع بقاء بناء القصيدة منسجماً مع القصيدة الغنائية في إرجاعها مجمل الحالة إلى الذات، وقول بوح هذه الذات مع التركيز على الحالة الإنسانية المصورة: .

الماء في فمي. /والقيد في اليدين

فلست قادراً على الكلام

ولست قادراً على السلام

والسيف . حين يغضب السياف . / ذو حدين.... *ص 151*

وواضح في هذا المقطع اهتمام الشاعر بالإيقاع الخارجي من جهة، وبتوظيف ثنائيات بسيطة الدلالة واضحتها: الفم/ الكلام، اليدين/ السلام، مع التأكيد على ممارسة القمع والمصادرة للثنائيتين معاً.

... يا دنيا.../ ما أنت سوى ومضة برق.../ تومض في الليل، وتخبو وسراب هذا الوهج الزاهي.../ والأفق الرحب

وشقي يا دنيا... /من تحمله قدماه في الدرب.../ ولا يحمله القلب *ص 57*

"السهل الممتنع"

وامتداداً لغنائية حيدر محمود، وتركيزه على بوح الذات في مواجهة الآخر القامع غالباً، يحرص الشاعر في عدد كبير من قصائده على أن يأتي إلى الأشياء مباشرة دون تعقيد، وعلى أن يبنى صورة عميقة في دلالتها وإيحائها ومرجعياتها، ولكنها قريبة إلى الإدراك بحيث ينجح في تحقيق ما يسمى بالسهل الممتنع في الشعر على تعدد واختلاف موضوعاته الشعرية:

.... حيفا.../ توقظني الليلة من نومي.../ تلبسني كرملَها سيفا

وتعيد إلى عيني اللون.../ وتمسح عن شفتيَ الحزن،/ وتنسيني ثلج المنفى

وأنادي.../ يا وجه حبيبي.../ يا قمراً يملؤني صيفا

يا وتراً مسكوناً بالجمر.../ اغمرنا عزفاً... أو نزفا... *ص 38/ 39*

وهكذا يبدو حيدر كأنه يحادثنا ولا يقول لنا شعراً، لكن التدقيق في النص يبرز مهارة استخدام الإيقاع الخارجي الذي يبرز بدوره جمالية الفاء المشبعة بالألف، ويبرز كذلك مهارة بناء الصورة البسيطة بناء، والمعقدة والعميقة دلالة: "تُلْبِسُني كرملها... سيفا" وكذلك "يا قمراً يملؤني صيفا"، ولندقق أكثر في صورة

/دلالة "تُلبِسُني كرملها... سيفا"

فإن المشهد الطبيعي لوقوف الكرمل على شاطئ البحر كحارس للمتوسط العظيم يثير الإحساس بالفروسية ممثلة بالسيف، وإن ضياع الكرمل رمزاً للوطن الضائع يستجلب بالضرورة إرادة الفعل واسترجاع الوطن، ويجيء السيف دلالة على حالة الفعل المطلوبة، هنا يندغم الفعل الدلالي مع الصورة الجمالية، ليرتبط ذلك كله باسم حيفا، رمز الوطن الفلسطيني ودلالته معاً.

هذه البساطة حد الدهشة في قصائد حيدر قد جعلت شعره قريباً إلى المستمع/ القارئ، مع الحفاظ على الجمالية الشعرية، ليحقق ذلك مقولة "السهل الممتنع" في الكثير من أشعاره:

.... الحرف موجع... لو تعرف السياط... لو تجرّب الوجع

الحرف مسمار حديدي، عصا، إظفار

الحرف راية انتصار. ص105

هو عزف إذن على مقولة أهمية الكلمة وأهمية دورها في الحياة، فللحرف دور مميّز، وهو دور التأثير، وبالتالي إعادة تشكيل البنية التربوية/ الجمالية ليصير الكون أكثر جمالاً، وليتحقق انتصار الحياة.

"القصيدة التقليدية عند حيدر محمود":

تقع أشعار حيدر محمود من حيث بنيتها الشعرية، ومن حيث أنساقها اللغوية، والمفردات المستخدمة فيها ودلالة هذه المفردات وتوظيفاتها داخل النص، ومن حيث الصورة الشعرية وكذلك من حيث الخطاب سواء أكان خطاباً سياسياً أم اجتماعياً... أقول تقع أشعار حيدر في ذلك كله في موقع وسط بين التقليدية في القصيدة العربية وبين الحداثة فيها، مع ميل إلى التقليد بناءً واستخداماً للمفردات، وتناصاً، وإحالات مرجعية، بل إن حيدر محمود يبدع أكثر ما يُبدع حين يكون نصه أقرب إلى القصيدة التي تعتمد وحدة البيت، أي قصيدة الخليل بن أحمد. هذا لا يعني أن حيدر شاعر تقليدي يدعو إلى السلفية في الشعر واللغة، بل على العكس إن حيدر في ديوانه الذي نحن بصدده شاعر متمرد، على مجمل السائد الاجتماعي والسياسي، لكنه متمرد بطريقته، متمرد محافظ على بناء القصيدة ضمن أصولها التقليدية مع خروجات حداثوية هنا وهناك، بل إن القصيدة لديه إذا اتخذت شكلاً تقليدياً فإنها تزداد جمالاً، وتزداد خصوصية: .

وقد حلفوا ألاَّ تكون فكن كما ... يشاء الفداء العبقري المعاند

وإياك أن تفنى فثم جديلة ... لها موعد آت وأنت المواعد

حلفت لها بالشمس والقدس والضحى ... وبالصلوات الخمس إنك عائد

فأقبل فتى من غابة الجن برقة ... ومن صخرة الإصرار فيها الرواعد

وأقبل قضاءً مُسْتَفَزّاً وحاقداً ... فكل الذي في الكون ضدك حاقد

وكن منجلاً مستأصلاً كل زائد ... فقد كثرت منا وفينا الزوائد

ومـن لا يكيـل الصـاع صـاعين ميّـت   ومـن لا يـرد المـوت مـوتين بائـد

ص 25 . 26 / الشاهد الأخير

فلو حاولنا التعامل نقدياً مع هذا المقطع الطويل نسبياً من قصيدة الشاهد الأخير فإننا سنجد أنموذجاً للقصيدة التقليدية عند حيدر من حيث: .

. البناء الموسيقي واعتماد وحدة البيت الشعري ضمن موسيقى.

"فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن"، وأجزاء صورها.

. اعتماد قافية موحدة لمجمل القصيدة وهي الدال المشبعة بالضم.

ـ الإكثار من استخدام المفردات التراثية في بناء النسق اللغوي وفي بناء الصورة من مثل: الضحى، الصلوات، الجن، الصخر، القضاء، حاقداً، منجل، زوائد، صاع، بائد، وهنا لا نقصد استخدام المفردة فقط باعتبارها مفردة تراثية وإنما كذلك تقليدية الاستخدام ذاتها، تقليدية الدلالة ضمن نسق لغوي تقليدي أو شبه تقليدي.

. اعتماد مبدأ أو أسلوب ردة الفعل الحادة ضمن منطق الفعل . رد الفعل، والتعامل بعقلية "الفروسية" في التاريخ العربي: الحقد مقابل الحقد، والمنجل لحصد الزوائد، ويكيل الصاع صاعين، إلى غير ذلك.

. بساطة التركيب، بساطة النسق اللغوي، ووضوح دلالته.

ولكن هذا لا يعني خلو القصيدة من البنية/ الدلالة الحداثية سواء في بعض الصور أو في بناء البيت ذاته من ذلك: "فثم جديلة، لها موعد آت" وكذلك جمالية التركيب في البيت الثالث من المقتبس السابق عبر ثنائية دلالة:

الشمس/ القدس . الضحى / الصلوات، مع تعميق دلالة الثنائية الجديدة، حيث الضحى دلالة الوضوح والفعل، والصلوات دلالة التواصل والتعلق الروحي.

"المدينة وموقف الشاعر منها"

يكاد يتماثل موقف الشاعر العربي تجاه المدينة، فالمدينة مجتمع قامع للشاعر ولأحاسيسه، ولذا فهو يأخذ منها موقفاً، عدائياً في الغالب، ولعل في المرجعيات الأسرية للشاعر العربي ما يعمق هذا الموقف باعتبار أن معظم الشعراء العرب ينتمون إلى أصول ريفية أو بدوية، وعموماً، فإن الموقف السلبي من المدينة لدى الشعراء يمكن تعميمه على مجمل التجربة الشعرية، والتي مثّلت المدرسة الرمزية أحد أهم تجلياتها في عدائها للمدينة.

يقف حيدر محمود نفس الموقف السلبي تجاه المدينة وما تسببه من دمار وقمع الإنسانية:

. ... وهي منذ أتيت إليها تلاحقني في أزقتها، وتضايقني بلوائحها... ونصائحها الفاسده:

لا تختلط في الشوارع، كي لا يرى وجهك السائحون الأجانب/ لا تختلط برجال الصحافة/ كي لا تشوه صورتنا الوطنية.

ص 47

هنا تتقزم المدينة لتصبح مجموعة من اللوائح والقوانين السلبية، مجرد "شرطة" قمع ضد الشاعر، ويتعاظم دور الشاعر ليصير رمزاً للمواطن المصادر والمحاصر في المدينة منذ طفولة الشاعر . طفولة الإنسان:

كنت طفلاً... أرقّ من الصبح/ ... حين أتيت إليها.../ وأنقى من القمح/ لكنها كرهتني.../ وخافت على ثديها من فمي.../ فشربت دمي.../ والتففت... لكي أتقي ثلجها... /بعباءة لحمي.

ص 47/ 48

بل إن المدينة لدى الشاعر مُدانة في مجمل تعاملاتها، فهي لا تكتفي بمصادرة الشاعر وإنسانيته ومحاصرته، وإنما ولمزيد من تعميق مشاعر المصادرة والكره فإنها تعطي خيراتها لأعدائها، ولمن يعتاشون عليها.

... وأعطت مفاتيح أبوابها الموصدات لمن عذّبوها/ ومن أكلوها/ ومن شربوها

ص 47/ 48

ومن الواضح هنا تراجع الشعرية لصالح الخطاب وتثبيت الإحساس بالإدانة، وعموماً فإن مثل هذا الموقف يعمم تجاه المدينة، بل وتجاه فكرة "الحَضَر" عموماً، كمجتمع بشري يُصادر الفردية أو يلغيها.

لكن المميز في موقف حيدر محمود تجاه المدينة يبرز في تعلقه العشقي بمدينة "عمان" وهذه حالة نادرة في التجربة الشعرية الأردنية خصوصاً والعربية عموماً، إذ يهتف بمحبوبته عمان قائلاً:

... أشتاق يا أحباب/ لبلدي (عمان) ألثم التراب/ في جبالها

أعانق الأعتاب.../ وللمروج الخضر (عينيها) وللظلال في عريشة الأهداب...

ص 71

هكذا تصبح عمان وطناً ومحبوبة، وحالة إيجابية تدعو للتواصل العميق وبخاصة في لحظة البعد حيث يتعمق الشوق

... أتمنى اللحظة، لو تصبح أهدابي جسداً

يحملني نحوك، يرميني في شباكك أغنية

لو تخطف (طائرتي الورقية) قلبي

لأقدمه في عيدك يا عمان هدية ص 96

وهذا تواصل نادر بين الشاعر العربي ومدينته، ولكنه تواصل لم يخل من مفارقات سلبية ومن عتب ومن سلوك إدانة:

. وعمان تاركتي بين موتين/ نفي وطول انتظار/ وعمان ساكنتي في القرار

ص84

. لعينيها شربت دمي،

مشيت على رموشي عارياً في البيد ص 135

ولكن هذه القسوة لا تمنع التعلق حد العشق وحد التعلق الروحي الذي لا ينضب:

وكان اسم التي أهوى

حجايا يبعد الأشباح، كان تميمتي

في رحلة الخوف.../ وكان النور...

في الليل الذي لا ينتهي... والماء... ص 136

من هنا تبرز غرابة وندرة وتميز هذه العلاقة بين الشاعر ومدينته، فهي حتى في لحظات قسوتها، وتنكرها لحبه تظل ساكنة في وعيه، وفي حلمه معاً.

المفرح المبكي

يميل حيدر في عدد من قصائده إلى استخدام أسلوب المفرح /المبكي في قول خطابه بحيث يبدو الشكل الخارجي للدلالة احتفالياً بالحالة أو بالموقف، لكنه يتضمن في عمقه معنى السخرية المرّة، والتهكم الحاد على ما يحدث، وغالباً ما يرد ذلك خلال إبرازه خطاباً سياسياً أو موقفاً تجاه ما يحدث في الواقع:

نامي بأحضان السلام، ترعاك أسراب الحمام

وتصون حلمك أن تعكر صفوه،/ سحب الظلام

يا أمة رجعت من الهيجاء، عالية المقام ص15

فالشاعر هنا يحدد موقفاً سلبياً ضد السياسي الراهن بأسلوب تهكمي ساخر، وقد يصل هذا الأسلوب إلى درجة النواح على حالة الموات التي يعيشها الإنسان العربي هذه الأيام:

.... الآن أشكر قاتلي: أمشي على جسدي

وأشكر قاتلي...

وأقول للأطفال: يا لغتي ويا أسمائي الحسنى

استعدي للرحيل.... ص188

أي أن بناءً ثنائياً للدلالة يبدو شفيفاً وواضحاً، نواح على ما يحدث مغلف بتهكم حاد المرارة، وبفقدان الأمل بإمكانية التغيير حتى في المستقبل مرموزاً له بالأطفال... فكل شيء مهدد بالرحيل.

سؤال التناص في قصائد حيدر

لم يعد النقد الحديث يتعامل مع إعادة توظيف القول السابق، أو تضمينه، أو حتى "وقع الحافر على الحافر"، باعتباره اعتداءً أدبياً للاّحق على السابق، وإنما أصبح يتم التعامل معه ضمن مصطلح "التناص"، على تعدد أشكال هذا التناقص بساطة وعمقاً، ويلاحظ المدقق لقصائد حيدر ميله الكبير إلى التضمين، سواء أكان تضميناً للمعنى أو تضميناً للفّظ، وكذلك ورود اقتباسات لأبيات كاملة أو لجزء من بيت شعري، أو مثل، أو قول، ويمكن ضبط أشكال التناص لدى حيدر ضمن الترتيب التالي حسب درجة الاستخدام كماً وكيفاً:

أ ـ التناص الديني:

ويمثل هذا النوع الحالة الأكثر استخداماً في أشعار حيدر، وهذه بدورها قضية تؤكد ميل حيدر في أشعاره إلى التقليد، ويتعدد التضمين الديني داخل نصوص حيدر، من القرآن ومن الحديث النبوي، سواء أكان نصاً مباشراً أو جزءاً من النص، أو كان توظيفاً لمعنى النص، فمن القرآن الكريم:

. يا حجارة سجيل، / كوني كطير أبابيل.../ أن للبيت رباً سيحميه

ص 20

. وإذا أزفت مالها كاشفة

ص91

. وما كان أبوك أمرأ سوء/ أو أمك يا شطآن المدن . بغيا

ص 94

. هزي يا مريم جذع النخلة

ص104

. ستفرّخ سبع قنابل/ في كل واحدة مئة...

ص115

. يا موسى لا تضرب بعصاك البحر

ص 125

ومن الحديث النبوي الشريف نقتطف:

. لا يغرنك العدد/ فهو يا أقصى غثاء، كغثاء السيل/ لا وزن له... وهو زبد

ص 12

. بدأ الإسلام غريباً/ وغريباً سيعود. فطوبى طوبى للأطهار/ وللأحرار/ وللشرفاء.

ص 65

ونسجل على هذا النوع من التناص ملاحظتين هما:

. تراجع الشعر لدرجة التلاشي بحيث لا يبقى منه أحياناً سوى الإيقاع الخارجي، وتحديداً الوزن.

ـ إنه يرد لتعميق أو تأكيد موقف مشابه دون إعادة توظيف فني للنص أو للمعنى، أي أننا نتعامل مع أبسط أشكال التناص وهو إعادة جزء من النص الديني . قرآن أو حديث . أو توظيف لمعناه في قصيدة جديدة.

ـ ب ـ التوظيف من التراث العربي:

وهنا، ومع بقاء الآلية السابقة في التوظيف في الغالب وبخاصة في مجال تراجع الشعري في النص لصالح الدلالة، فإننا نجد تعدداً في مصادر هذا التوظيف:

فهو أحياناً يعتمد على بيت شعري عربي معروف ويعيد صياغته:

. جسدي واحد.. والسكاكين مختلفة

وأنا لست من مازن/ فاستبيحوا الذي تستبيحونه.

ص 89

والإحالة إلى بيت : لو كنت من مازن

. فأقيموا صدور القصائد وانتشروا أيها الشعراء وأقيموا صدور المدائن...

وانفجروا أيها الفقراء

ص52

والإحالة إلى مطلع لامية الشنفرى

أقيموا بني أمي صدور مطيكم

**أو يوظف النص التراثي بعكس ما وجد عليه أصلاً .*

... إذا بلـــغ الفطـــام لنـــا رضـــيع يخـــرّ بنـــو العرويـــة صـــاغرينا

ونشـــرب إن وردنـــا الـــنفط صـــفواً ونســـقيه لهـــم كـــدراً وطينـــا

ص115

ج ـ التوظيف من تجارب شعرية حديثة،

سواء عبر توظيف دلالة بيت أو توظيف أجواء من قصيدة مختارة، من ذلك:

. من أجواء نزار قباني، وبخاصة في قصائد حيدر السياسية المتمردة من ذلك:

... كنت دعوت الجائعين (من شعوب العالم العشرين).

ليأكلوا المخرج والممثلين

ويشربوا دم المقاعد التي /تئن من مؤخرات السادة "المكوعينّ"

ص 28

. من عالم مظفر النواب:

... فلدود الأرض . إن سدت عليه سبل العيش . سلاح.

وإذا أطبقت الريح على الطير، فللطير... جناح

ص14

**ومن درويش تتعدد الإحالات، بل إن العديد من أجواء وأنساق اللغة التي تشكلت فيها قصيدة حيدر الرائعة "الهروب على ظهر قصيدة" . وللاسم دلالته في حضور الآخر . ، مأخوذ من درويش، يقول حيدر:*

لم يكن بيني وبين الشمس إلا كلمه/ لم أقلها

سقطت ذاكرتي في الوحل/ كان الشكل جذابا

فحنّيت جبينـي... / لم يعلمنـي أبي سر الرموز المبهمة

ولهذا، فأنا أكره رفّات جفونـي... ص 145

***إن أبناءك مزروعون في الأرض، نشامى**

"يعشقون الورد لكن... يعشقون الأرض أكثر". ص68

***أنا /وهج الجرح يحتج/ ترويده النار ترتبح**

"لا ليس هذا زمانـي".

ولعل من المفارقات التـي تبرز فـي موضوع التنـاص مـع شعراء آخرين، أن وجود تضـمين لجزء من أبيات، أو معانـي تتعلق بقصائد محمود درويش، يزيد من شعرية النص ومن جماليته في قصائد حيدر.

المفردة وتوظيفها:

يجمـع معظم النقاد . قديماً وحديثاً . علـى أن المفردة معزولـة فـي الشعر لا قيمـة كبيرة لـها، وإنما تأخذ المفردة حضورها فـي سياق النسق اللغوي الـذي تتشكل فيـه، هذا النسق الـذي يبنـي الصـورة، وتتشكل فيـه الدلالـة، وتُشع منـه الإحالـة المرجعيـة، ومـع ذلك فإن دراسـة مفردات أي شـاعر، وبخاصـة المفردات المتكـررة، تعطـي مؤشـرات عامـة علـى شـعرية الشـاعر، وبمعنـى جماليـة النسـق/ الصـورة، وتعطـي مؤشـرات علـى ثقافـة الشاعر، إحالاته، وعيه، ولو حاولنا التيقن من مقولـة ميل شـعر حيـدر محمـود إلـى التقليديـة بنـاءً ودلالـة، عبر دراسـة مفردتـه الشعرية المستخدمة فـي ديوان "من أ قوال الشـاهد الأخير" فإننـا سنجد التـالي عبر دراسـة كميـة لعدد استخدام مجموعة من المفردات:

الليل	**45 . كثبان 3**
الخيل	**20 . طراد 3**
رياح	**18 . تنتخـي /نخوة 3**
سيوف	**18 . عباءات 3**
نخل	**13 . كوفية 3**
رمل	**12 . أماجد / مجد 2**
جديلة	**10 . عشيرة 2**
صحراء	**9 . قحطان 2**
رماح	**7 . نشامى 2**
فرسان	**7 . قبيله 2**
سعف	**5 . قطا 2**
جمل	**5 . سهام 2**

ومـن الواضـح للمـدقق فـي المفـردات السـابقة، وعـدد اسـتخداماتها أننـا نتعامـل مـع مفـردة ذات دلالات

تقليدية، مفردة مرتبطة بالتراث، بالصحراء وثقافتها تحديداً، بعقلية الفارس وما يستتبع ذلك من بنية معرفية، ومن إحالات ثقافية/ سلوكية ذات علاقة بتقاليد الحياة العربية القديمة. وبالتالي فإن ذلك يؤكد مرة أخرى ميل حيدر محمود إلى التقليدية في معظم قصائده، مما يحقق انسجاماً بين تجربة الناقد الشخصية في التعامل مع قصائد حيدر محمود، وبين الدراسة الكمية التي عمقت الدلالة الانطباعية العامة.

التقريرية والمباشرة:

إذا كانت المباشرة مقبولة، ولا تتعارض مع الشعرية باعتبارها تحافظ على جزء كبير منها، وتعتمد البساطة في الإحالات وفي الدلالة، فإن التقريرية تظل غير مقبولة شعرياً، وتقلل من قيمة جمالية النص الشعري، وهي تبدو غير مقبولة من شاعر صاحب تجربة وخبرة في التعامل مع الشعر مثل حيدر محمود ولعل من الملاحظات البدهية عند قراءة شعر حيدر أن الشعرية تتراجع في كثير من القصائد حين يقع الشاعر في مصيدة تسجيل المواقف، أو تأكيد إحالة مرجعية مباشرة، أو تثبيت موقف . سياسي مباشر من ذلك.

. ... فمن الثوار؟ / والتجار/ والأحرار/ والشطار

... ص 13

. ... "لا يرى الداخلون إليها، /سوى جيفة متخمة

تتجشأ أو تتقيأ.. ص 20

. ... ونزيفي.. جملاً/ يركبه التجار/ وزوار الآثار ص 40

. ... "كنا خير الحكماء، وخير العلماء/ وخير الزراع، وخير الصناع...ص 58

. .... فتعالوا يا فقراء.. / ويا شعراء../ ويا بؤساء.../ ويا تعساء.. ص 133

. ... "ويشحدون حقهم من كاتبات الاختزال/ والمترجمات والمراسلين والزوار...

ص28

. ... "فلقد أرهقني الخط الوفي/ وأغرقني النزق الثوري/ ومزقني الأرق السادي..

ص 32

مثل هذه المقتبسات تؤكد أن حيدر لا يكاد يراجع قصيدته، فمع احترام مقولات الخطاب السابق، باعتبارها متعلقة بحرية المبدع ورغبته في إيصال مرسلته المعرفية ولكن ذلك لا يبرر تراجع الشعر مطلقاً.

فإذا تجاوزنا موضوع التقريرية، وتعرّفنا على نماذج دالة من شعر حيدر محمود المباشر، وهو متوفر في ديوان "من أوراق الشاهد الأخير"، بكثرة، لأنه ينسجم ورغبة الشاعر في إيصال فكرته بيسر ووضوح فإننا نلتقي عند حيدر بالمباشرة التي تقول خطابها مع دوام الحرص على تآلف البنية/ بنية النص وتناغمها، هذا التناغم يتموضع في تكوين البيت الشعري، في بنائه، في عدد أشطره، في أنساقه وتناغمها معاً بل وفي مفرداته، كذلك:

... فإذا ما اختلفوا... سالت جراح

وإذا ما ائتلفوا... سالت جراح

وبدت من كوّة العتمة ... رايات

ودّوت في الإذاعات... بيانات

وهبّت من عذابات فلسطين ... رياح

ثم غاصت باسمها، في لحمها . منهم . رماح ص12

وهذا نموذج على المباشرة التي تحافظ على خصوصيتها الشعرية، وتنجح بسهولة في إيصال دّوالها لكل مستمع.

الموقف السياسي/ الموقف الحياتي

لعل ما يميز ديوان "من أقوال الشاهد الأخير" بين تجارب حيدر محمود الشعرية إصرار حيدر على بث عدد من المواقف السياسية، بل والحياتية العامة، ابتداء من بوح الذات، والإحساس الشديد بالقهر والحزن وصولاً إلى الإدانات السياسية ورفض السائد، بحيث لا تكاد تخلو قصيدة من قصائد الديوان الواحدة والخمسين من إدانة هنا، أو رفض هناك لقد سمح حيدر لنفسه في مجموعته هذه أن يقول بوجه الخاص والعام معاً، بحيث تكاد تشكل هذه المجموعة طلاقاً بائناً بين ماهو سائد ومعروف عن انحياز حيدر السياسي، وبين مواقفه ومشاعره وقناعاته الداخلية، ذلك أن الإدانة في الديوان شاملة للصعد السياسية والاجتماعية كافة، وإن إحساس المرارة والقهر يكاد يغلّف معظم قصائد هذا الديوان:

ت "نامي على جمر الغرام/ يا أمة العرب الكرام/ تحميك أمريكا "الوفية"

من إصابات الزكام/ وترد عنك العين في صحو الحياة وفي المنام

ص 18

. استقيل من الشعر/ أعلن بعد ثلاثين حرباً مع النار/ أن الذي قتلته..

كان ثرثرة توجع القلب... لا شيء يمكن أن يتبدّل/ لا شيء يمكن أن يتحول

ص 50

. مارس طقوس العشق/ إن الشمس تطلع إذا تغيب/

وتولد الكلمات حيث تموت

ص187

. ولكنني جمل/ من جمال الخليفة/ يركبه..

بين حد الرماح/ وحد الجراح

ص166

. والآن أشكر قاتلي/ أمشي على جسدي/

وأشكر قاتلي/ وأقول للأطفال: يا لغتي، ويا أسمائي الحسنى/

استعدي للرحيل

ص 188

. نامي بأحضان السلام

ترعاك أسراب الحمام

وتصون حلمك أن تعكر صفوة،

سحب الظلام ص 15

نماذج للشعر الجميل

ونتوقف أخيراً عند نماذج من الشعر الجميل الذي نلتقي به مبثوثاً بين قصائد الديوان، كأنه نجوم ترصع خصر الشعر، تؤكد قدرة حيدر على كتابة الشعر الجميل، بصور مدهشة، أخاذة، تعمق من تجربة حيدر محمود، وتؤكد موقعه الشعري في التجربة الشعرية العربية، وسأكتفي بإيراد نماذج منها دون تعليق قد يفسد جمالياتها تاركاً للقارئ/ المستمع حرية استخدام الذائقة للتمتع بهذا الشعر الجميل

***واكتبي بالسيف، والفأس، على خد النجوم**

ص 68

***لماذا تكسرني لغتي، /كلما أوشكت لحظتي أن تبين؟**

(لتبدأ من أول الحلم)

كيف يكون بكائي علي، بكاء إلي..؟

هل سأراني؟

***وفي غيبة السيف**

تذبح أطفالها الكلمات

ص86

*** هبيني تماديت في الهجر**

هل بين إلفين مؤتلفين

إذا التقت العين بالعين

إلا العناق

ص87

***ما أجمل الموت الذي يفضي... إلى الحياة**

ص179

ونتوقف أخيراً مستمتعين بهذه الصورة الجميلة حد الدهشة، والتي تعطي صورة حول قدرة حيدر محمود الشعرية وذلك في قوله:

*تمر الريح أغنية طليقة
وعلى فمي،
تضع الحروف صغارها
وتغيب...   ص187*

عبدالله رضوان

□□

قراءات... قراءات... قراءات

الجازية والدراويش

البنيوية - الدلالة

بداية لا بد أن نقرر بعض الأحكام الخاصة بالدرس النقدي(1):

1-يجب الاعتراف أولاً بوجود بنيويات بعد البنيويين، وذلك لأن البنيوية ليست نظرية نقدية، وإنما هي نظرية معرفية، تسعى إلى الكشف عن النماذج التي يتم تكوينها بالاستناد إلى الواقع، بحسب ليفي شتراوس.

2-يرتكز الدرس البنيوي إلى تحليل العلاقة بين العناصر المكونة للنص، والبحث عن الحقيقة الكامنة وراء الظواهر من خلال العمل الإبداعي نفسه.

3-تسعى البنيوية إلى تفكيك النص، من خلال الدخول إلى أعماقه، وتفحص أجزائه، وفك رموزه، ثم إعادة تركيبه.

4-تسعى البنيوية إلى اكتشاف القانون العام الذي يتحكم بالنص الإبداعي.

وحدات الرواية- التحديد والخصائص:

تتألف الرواية- بحسب الناقد البنيوي رولاند بارث- من وحدات، وقد ركز الناقد نفسه على الوظيفة باعتبارها المعيار لتحديد الوحدة في القصة، وانتهى إلى أنه لا يوجد في العمل الإبداعي وحدة ضائعة، بل إن كل ما في القصة ضروري وهام(2). بيد أنه ثمة وحدات في القصة ليست وظيفية، كالوحدات الإشارية، بالإضافة إلى انقسام الوحدات الوظيفية إلى وحدات توزيعية، وأخرى تكميلية، وانقسام الوحدات بشكل عام إلى وحدات كبرى، وأخرى صغرى(3).

الوحدات الكبرى:

هي التي تؤثر في مجرى الأحداث، فتحرفها، أو تجعلها تتأزم وتتعقد، أو تسير بها إلى الحل. وبناء عليه فإن نظرة متمعنة في رواية الجازية والدراويش (4) للروائي الجزائري عبد الحميد بن هدوقة تظهر الوحدات الكبرى التالية:

1-مجيء الطلاب إلى الدشرة.

2-مجيء الجازية إلى الحفلة، أوالزردة التي أقامها الدراويش.

3-مراقصة الطالب الأحمر للجازية.

4-مقتل الطالب الأحمر واتهام الطيب بن الأخضر الجبايلي، خطيب الجازية بقتله.

5-وصول عايد بن أبو المحاين إلى الدشرة قادماً من المهجر، ولقاؤه بحجيلة بنة الأخضر الجبايلي.

6-إقامة الشامبيط للزردة، وعزمه على تزويج ابنه الذي يدرس في أمريكا من الجازية.

7-سقوط الشامبيط وموته.

8-إعلان عايد رغبته بالزواج من حجيلة.

والملاحظ أن الوحدات الكبرى تتعلق بالشخصيات الرئيسة في الرواية، وتشكل هذه الوحدات عقداً كبيرة، كما أنها تتصل بالأحداث الهامة. وهي ذات تأثير حاسم في الأحداث.

الوحدات الصغرى:

وهي وحدات ثانوية، وتفيد ملء الفراغات التي يتركها السرد، وتوضيح الوحدات الكبرى. ومن الوحدات الصغرى في رواية الجازية والدراويش كره حجيلة للتدخين، وتنكر أحد الرعاة لعايد في زي امرأة. أما الوحدة الكبرى المتعلقة بمراقصة الطالب الأحمر للجازية- على سبيل المثال- فتتبع لها الوحدات الصغرى التالية:

1-إعلان الدراويش عن إقامة الزردة.

2-الإعداد للزردة.

3-دعوة الدراويش للطلاب لحضور الزردة.

4-دخول الجازية إلى حلبة الرقص.

5-دخول الطالب الأحمر إلى حلبة الرقص.

الوحدات الوظيفية:

يشدد رولاند بارث على أن الكلام لا يشكل وحدة إلا إذا كان ذا وظيفة، فكل تفصيل صغير له معنى، ولا يوجد في القصة وحدة ضائعة. والوحدات الوظيفية نوعان:

1-وحدات وظيفية توزيعية: فوجود بندقية لدى الأخضر بن البجايلي، وهذا ما أخبر عنه الراوي الحيادي، وحدة وظيفية ذات بعد توزيعي، أي تبادلي، إذ استخدمها الأخضر مرتين: الأولى حينما ذهب إلى الصيد، والثانية حينما عبر عن فرحته، بعد أن طلب عايد ابن صديقه القديم منه يد ابنته حجيلة في نهاية السرد.

2-وحدات وظيفية تكميلية: كذكر معلومات تتعلق بالشخصيات، ومثال ذلك إخبار القارئ أن ابن

الشامبيط يدرس في أمريكا..

الوحدات الإشارية: والملاحظ أن وصف المظهر الخارجي للشخصيات قليل، ولعل السبب يرجع إلى أن هذه الشخصيات ليست إلا رموزاً.

وهي كثيرة في رواية الجازية والدراويش، وهي نوعان:

والملاحظ أن وصف المظهر الخارجي للشخصيات قليل، ولعل السبب يرجع إلى أن هذه الشخصيات ليست إلا رموزاً.

1-وحدات إشارية إيحائية:

وهي إشارات قصيرة تحمل في داخلها دلالات ممتدة. من الوحدات الإشارية الإيحائية في رواية الجازية والدراويش امتلاك عابد سيارة فخمة، فهذه الوحدة الإشارية الإيحائية دليل على أنه رجل موسر، شأنه في ذلك شأن المهاجرين الذين يذهبون للعمل في بلاد الغرب، ويعودون في أكثر الأحيان إلى أوطانهم، وهم يحملون ثروة يعوضون بها آلام الغربة.

2-وحدات إشارية بيانية:

وهي التي تنص على عمر الشخصيات وملبسها، وهي من حيث الأهمية دون الوحدات الإيحائية الإشارية، ومثالها وصف ثياب صافية الطالبة التي جاءت إلى الدشرة. والملاحظ أن وصف المظهر الخارجي للشخصيات قليل، ولعل السبب يرجع إلى أن هذه الشخصيات ليست إلا رموزاً.

أنماط العلاقات القصصية:

1-العلاقة الزمنية:

بنى هدوقة روايته على ثنائية زمنية، فالرواية تتألف من ثمانية أقسام، بالإضافة إلى ما يشبه المقدمة (قبل أن يبدأ الزمن). وقد توزعت هذه الأقسام بين عنوانين، هما الزمن الأول، والزمن الثاني، أربعة أقسام للزمن الأول، ومثلها للزمن الثاني. يروي أحداث الزمن الأول راو مشارك في الأحداث، هو الطيب بن الأخضر بن الجبايلي، وهو زمن السجن، حيث زج الشامبيط بالطيب في السجن بتهمة قتل الطالب الأحمر. والراوي هنا يروي ما حدث، أي أن الفعل حدث أولاً ثم السرد ثانياً، وهذه الأسبقية للفعل على القول من شأنها أن تتيح للراوي أن يتأمل الأحداث، ويقيمها من وجهة نظره.

أما أحداث الزمن الثاني فيرويها راو محايد، وهو حاضر السرد، أي رواية الأحداث أثناء وقوعها. وهنا معلومات الراوي أقل من معلومات الشخصيات، الراوي أصغر من الشخصيات، في حين إن معرفة الراوي في الزمن الأول أكبر من معرفة الشخصيات.

إن الراوي المشارك في الأحداث يرى من زاوية المتأمل والخبير، ولا سيما أنه عانى تلك الأحداث، التي يتذكرها وهو في السجن. أما الراوي الذي روى أحداث زمن السرد فقد بدا حيادياً، وترك للشخصيات حرية التعبير عن رأيها وإيديولوجيتها. في حين راح الراوي المشارك في الأحداث يطلق الأحكام على الجميع.

زمن القصة- زمن السرد:

زمن القصة هو الزمن كما حدث في الواقع، أما زمن السرد فهو التلاعب بالزمن، وترتيبه ترتيباً يختلف عن زمن الحكاية، فزمن القصة يبدأ بوصول الطلاب إلى الدشرة مروراً بمقتل الطالب الأحمر، وانتهاء بطلب عايد يد حجيلة من أبيها، أما زمن السرد فيبدأ بدخول الطبيب السجن، ثم العودة لسرد ما حدث.

السياق القصصي:

تم تقديم أحداث الزمن الأول عن طريق الذاكرة، ولما كانت الذاكرة لا تستطيع أن تستعيد أحداث الماضي مرتبة ترتيباً متسلسلاً، فقد جاء السياق القصصي متداخلاً، فتارة كان الطبيب يسرد حاضره، وهو في السجن، ويخبر القارئ بما يرى من كتابات على جدران السجن، وتارة أخرى يسرد ما مضى من الأحداث.

العلاقة المنطقية:

ترتبط العلاقة المنطقية بمبدأ السببية، ويلاحظ أن هذا المبدأ هو السائد في بنية رواية الجازية والدراويش، كما يلاحظ أن الأفعال في الرواية هي أفعال مبنية للمعلوم، أي أن فاعلها معلوم، باستثناء فعل قتل الطالب الأحمر، وذلك لأن السرد الروائي لم يهتم -كما في الروايات البوليسية- بالكشف عن الفاعل، بل ترك الأمر للقارئ. من قتل الطالب الأحمر؟ أهو الطبيب، خطيب الجازية أم الشامبيط الذي اتهم الطبيب ليزج به في السجن، ويبعده عن الزواج بالجازية، وليفسح الطريق أمام ابنه ليتزوج من الجازية، أم الدراويش الذين غضبوا من الطالب الأحمر لأنه تجرأ على مراقصة الجازية؟ لا شك في أن لكل شخصية دافعها إلى القتل، ولكن السرد لا يهتم بالكشف عن القاتل الحقيقي، ولعل السبب في ذلك يرجع إلى أن هدوقة يقدم بنية ذهنية لتفسير الواقع، واقع الجزائر بعيد الاستقلال، وهذا ما سنوضحه لاحقاً.

العلاقة المكانية:

لا تقتصر الثنائية على الزمن فحسب، بل تتعداه إلى المكان في الرواية، فثمة مكان للزمن الأول، ومكان للزمن الثاني، وكل واحد منهما يختلف عن الآخر في المواصفات، فالزمن الأول مكانه السجن، ويتميز هذا المكان بالانغلاق، وانعدام الحرية. أما الأمكنة في الزمن الثاني فهي -على تنوعها- أمكنة مفتوحة، فالدشرة مكان مرتفع تحيط به السهول الواسعة. إن الزمن الأول مفتوح على الماضي لذا كان المكان فيه منغلقاً على الشخصية الروائية، يحد من حريتها، ولا يترك لها مجالاً للتحرك إلى الأمام، بل إلى الخلف، حيث الماضي فقط. أما الزمن الثاني فمفتوح على المستقبل، ويحمل في طياته احتمالات كثيرة.

إن الماضي مكان مغلق وقاس ومتخلف. ولما كان الماضي مكاناً مغلقاً، وزمناً قاسياً فقد رأى الطبيب أن الخروج من الانغلاق/ السجن إلى الانفتاح/ الحرية، والمستقبل لا يتحقق إلا بالقضاء على كل ما هو قائم، والانتقال إلى وضع جديد: (وأقول في نفسي: ما أغبى الجازية! تحلم بالمستقبل في أرض زمانها ماض مستمر. ينبغي إغراق الماضي أولاً. إغراق الدراويش، إغراق السبعة، إغراق القرية بسد تبنيه الأيدي العارية، لكي تبدأ حياة أخرى في قرى أخرى، تلد رجلاً جديداً من الصفر. لا يعرف الشامبيط، لا قيد الدركي، ولا الدراويش!).(5)

أما الحاضر فهو الجديد المفتوح على المستقبل الذي تأمل الشخصيات أن يكون جميلاً. إنه مستقبل الجازية، أي مستقبل الجزائر التي شهدت بعد الاستقلال صراعاً بين مختلف التيارات السياسية والإيديولوجية،

وقد عبر عبد الحميد هدوقة عن هذا الصراع روائياً من خلال تنافس عدد من الشخصيات الرامزة للحصول على الجازية.

إيديولوجيا الرواية:

إن رغبة الطيب وهو في السجن، أي في الزمن الأول تحققت في الزمن الثاني، ولكن بطريقة مختلفة عن الطريقة التي يرى فيها الطيب التغيير. لقد عاد عايد من بلاد المهجر، وهو مدفوع برغبة الزواج من الجازية، ثم تكشفت له الحقيقة، فإذا به يدرك أن الجازية ليست إلا حلماً، يصعب الإمساك به: (الجازية حلم، والأحلام لا تتحقق لكل الناس)(6) وأمام هذا الاكتشاف قرر طلب يد حجيلة من أبيها، أي أنه استبدل الواقع بالخيال، والممكن بالمستحيل، والحقيقة بالحلم. وهذا ما أرادت الرواية قوله، وتبنته من خلال الصراع بين إيديولوجيات متناقضة.

نظام البنية في رواية الجازية والدراويش:

نعني بنظام البنية القانون العام الذي يحكم النص الأدبي، ولا يظهر هذا النظام إلا بعد تحليل العمل الإبداعي بوصفه بنية، وذلك عبر تحليل النص على مستويات عديدة. ويلاحظ الباحث أن عبد الحميد بن هدوقة بنى روايته على ثنائية ضدية، فثمة- كما رأينا- زمنان: الأول والثاني، وثمة أمكنة مغلقة وأخرى مفتوحة، وثمة شخصيات متناقضة إيديولوجياً، وهناك ثنائية الحلم والواقع، وهي الثنائية التي انبنت عليها إيديولوجيا الرواية، عبر تأكيد ضرورة التمسك بالواقع، وترك الحلم.

❒

■ الهوامش:

(1)-أفدنا في تلخيص الأحكام الخاصة بالدرس النقدي من مقالة الدكتور حسام الخطيب (البنيوية والنقد العربي القديم) المنشورة في الموقف الأدبي العدد 181، 182، 183 عام 1986.

(2)-وظائف القصة: رولاند بارث، مجلة الآداب الأجنبية، ترجمة: د.منذر عياشي، العدد (70) 1992 ص 53 وما بعدها.

(3)-أفدنا هنا من كتاب نظرية البنائية في النقد الأدبي للدكتور صلاح فضل، دار الآفاق الجديدة، بيروت ط3 1985 ص 408 وما بعدها.

(4)-الجازية والدراويش: عبد الحميد بن هدوقة، دار الآداب- بيروت ط2- 1991.

(5)-الجازية والدراويش ص 11.

(6)-الجازية الدراويش ص 196.

د.محمد رياض وتار

❒

الشاعر العُماني عبد الله الخليلي
وتجربة الشعر المرسل

1-موجات التحديث الشكلي في الشعر:

لم تكن الحداثة التي تجلَّت في أوضح صورها الشعرية عند محمد الماغوط وأدونيس وغيرهما إلا نتيجة محاولات كثيرة تمردت منذ بدء القرن العشرين على الشكل الشعري التقليدي الذي استطاع أن يكتنف الشاعرية العربية طيلة أربعة عشر قرناً على الأقل، وقد كانت أولى المحاولات التي أحدثت تصدعات بالغة في البنية الشعرية الموروثة تلك التي قام بها الرومانسيون العرب أمثال خليل مطران وجبران خليل جبران وأبو ماضي والشابي وغيرهم ممن جعل المقطع الشعري وحدة بنائية صغرى تمهيداً لتحقيق مبدأ الوحدة العضوية في القصيدة على نحوٍ لم يكن مألوفاً من قبلُ، إذْ كان البيت الشعري المستقل بلفظه ومعناه يمثل البنية الصغرى في القصيدة التقليدية منذ عهد المهلهل بن ربيعة وهو من أقدم الشعراء الجاهليين.

إنّ مسوغات التوجه الرومانسي من حيث الشكل كانت متصلة في الأصل بدعوة النقاد إلى تمثل الوحدة العضوية التي برزت في الوعي النقدي الجديد عند العقاد وأضرابه، وكأنها ضرورة عصرية لا يجد عنها الشاعر الذي يريد أن ينتمي إلى عصره محيصاً. ومن المعلوم أنّ النقاد منذ القرن الثالث الهجري عرفوا الوحدة العضوية عندما نُقل كتاب "فن الشعر" لأرسطو إلى اللغة العربية، غير أنهم لفرط إعجابهم بطريقة العرب لم يلتفتوا إلى ما جاء به من أفكار متصلة بالوحدة، وظل مطلبهم من الشعر لا يتجاوز مراعاة أحوال السامع، والخروج به من باب في الكلام إلى باب؛ لدفع الملل والسأم عنه، والحفاظ على مبدأ التنوع الذي يتيح للشاعر أن ينقل قطعة كاملة من الحياة مثل أن يذكر الطلل ويصف الرحلة: رحلة الصيد أو رحلة الظعن ويتغزل ثم يمدح في قصيدة واحدة، وهو في صنيعه هذا يستولي على قلوب مستمعيه فيملأ الدنيا بكلامه على موضوعات لا تنحصر جمالاً ومتعة. ومن بدائع أبي عثمان الجاحظ أنه ركب أسلوب التنوع هذا في النثر في كتابه "الحيوان" وهو ما يسميه المحدثون من الدارسين بأسلوب الاستطراد، والواقع أنه أسلوب التنوع المعروف في الشعر، وقد استخدمه الجاحظ في تآليفه المطولة ليجذب إليه القراء مما يمكنهم من متابعة مواده دون ملل، بعد أن علم ميل الذوق العام في زمانه إلى هذا الأسلوب.

وفي ضوء التحولات الفكرية والفنية في العصر الحديث، خصوصاً التحول من الكلاسيكية إلى الرومانسية برزت الحاجة إلى تجديد الأشكال الشعرية بجانب التجديد المضموني الذي تهيأ للشعر حين تمثل أعلامه أفكار جان جاك روسو وغيره ممن أثّر بصورة مباشرة في تحول الفن عامة من الكلاسيكية إلى الرومانسية. ولم يقف الأمر عند تعديل البنية الشكلية للقصيدة المتمثلة كما أشرنا آنفاً بالتحول إلى البناء

المقطعي، وإنما عمد الرومانسيون من الشعراء العرب إلى خلخلة النظام الموسيقي للقصيدة وذلك بإدخال تنويعات على القافية، بحيث استقل كلّ مقطع في القصيدة بقافيته، وهذا الصنيع فيه خروج على الذوق القديم الذي كان يدع القصيدة تجري من أولها إلى آخرها على قافية واحدة. غير أنّ مسوغات العبث بالقافية الذي يطوله تجديد الرومانسيين ليس غايته في الواقع التخلص من الرتابة التي تشي به وحدة القافية؛ لأنّ الوزن عند الرومانسيين كان لا يزال محافظاً على وحدته، وليست هنالك رتابة كرتابة البحر العروضي الذي يجعل القصيدة كلها في إطار واحد لا تخرج عنه إلى فيما تجيزه الضرورات، وإنّما كان الباعث على ذلك التميّز وحب التغيير، أو بمعنى آخر إنّ دعاة القصيدة الرومانسية أرادوا أن يكون لها سمة تفرقها عن الكلاسيكية التي تلتزم التزاماً صارماً بالوزن والقافية وتحافظ على اللغة الصارمة والأسلوب القوي، وقد وجدوا أنَّ أظهر تلك السمات يمكن أن تتجلى بالتحلل من سطوة القافية، فكان هنالك مجال لتنويعها في ضوء التشكيل المقطعي الجديد الذي لبسته القصيدة الرومانسية، وفي الوقت ذاته أسهم التجاوز على صعيد القافية في إشباع نزوع الرومانسيين إلى الحرية.

وتأتي الموجة الثانية من موجات التحديث التي اجتاحت شكل الشعر العربي مع أصحاب دعوة الشعر الحر أو قصيدة التفعيلة أمثال أبي شادي وباكثير في مصر والسياب ونازك الملائكة والبياتي في العراق وخليل حاوي ونزار قباني في الشام، فهؤلاء استطاعوا تعديل البنية الوزنية للقصيدة العربية في الزمن الحديث على أساس التخلص من رتابة التوزيع الموسيقي الموروث، وقد لقي صنيعهم هذا استحساناً، من أجل ذلك شاع شعرهم، واستطاعوا أن يؤسسوا جمهوراً عريضاً من المستمعين ولعل نزار قباني في غزلياته وشعره السياسي من أهم الشعراء المعاصرين الذين نجحوا، على نحو منقطع النظير، في تأسيس قاعدة جماهيرية للشعر الحديث تذكّر بحال الشعر في عهوده الذهبية المنصرمة.

إنّ أصحاب قصيدة التفعيلة الذين ذكروا آنفاً في غالبيتهم من أصحاب القصيدة العمودية، إذا بدأ كل واحد منهم عمودياً في نظمه ثم تحول بعدئذٍ إلى قصيدة التفعيلة. ولهذا كان عملهم التحديثي ينضوي تحت إطار التطور المتزن الذي يرعى الأصالة أو الخبرات الثقافية التي حصلها الذوق الفني عبر مراحل تاريخية مختلفة، والجديد الذي تفرزه حركة الحياة المعاصرة، وهذا ما نقصده بالتحديث المتزن والذي تجلت أبرز ظواهره في قصيدة التفعيلة حين تمسكت بالأوزان الخليلية المعروفة التي بني على أساسها الشعر العربي في أقدم نماذجه، وفي الوقت ذاته أعطت الشاعر قدراً من الحرية في إعادة توزيع التفعيلات على الوجه الذي يناسب التجربة الشعرية ويبرز خصوصيتها، وفي حالات يتاح للشاعر أن يزاوج بين تفعيلات من بحرين متقاربين، وهذا لم يكن متاحاً للشاعر من قبل، وقد سمح هذا التصرف للشاعر أن يمتد بالصورة إلى ما لا نهاية، على اعتبار أنّ البيت الشعري لم يعد محدداً بعدد ثابت من التفعيلات، وإنما بات يطول ويقصر بحسب الحالة الشعورية والفكرية للشاعر، دون مراعاة لقيد الوزن بحسب توزيع تفعيلاته السابقة، وهكذا بدت جهود أصحاب شعر التفعيلة مركزة بصورة واضحة على الصورة الفنية باعتبارها محوراً أساسياً في القصيدة الجديدة.

وهنا تحسن الإشارة إلى أن السياب كان من البارعين في جعل الصورة الفنية أداة لتجسيد الرؤية داخل التجربة الشعرية، وفي الوقت ذاته تشي بمسافة قطعها في تأمله الكون. إن الصورة بتعبير آخر شملت في أشعار السياب بعداً رمزياً يمثل التجربة الشعرية التي تتمخض عن حال تأمله الكون في علاقاته المتوافقة والمتضادة مما يجعلها ذات طابع جدلي يزيد من رصيدها الفكري والجمالي، فلو تأملت قوله في "أنشودة

المطر".

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر(1)

تجد أنّ الصورة التي أشارت إلى جمال العينين يندغم فيها لونان: الاخضرار والسواد، والعينان كما يريد أن يقول جمالهما في سوادهما، لذلك شبههما بغابتي تخيل خضراوان، ولكن في ساعة السحر، أي في الوقت الذي يظهر فيه اللون الأخضر أسودَ لا بل شديد السواد، وهذا بعدٌ قائم على التأمل، والأمر الآخر هو أن الصورة يتنازعها شيئان المرأة والوطن، وهذان بحسب طبيعة الصورة المحدثة يندغمان في شيء واحد حيث لا يحسن الفصل بينهما حتى لكأن المرأة والوطن في الشعر الحديث إقليم واحد لا يتجزأ.

وأما أشد موجات التحديث الشكلي التي عصفت بالشعر الحديث، فكانت متمثلة بالنقلة الواسعة التي قطعها الوعي الشعري باتجاه الحداثة، وذلك بالتعبير عن اللحمة بين ما هو شعري وما هو نثري في شكل تعبيري أطلق على نفسه تسمية "قصيدة النثر". وهو تحول ذو شأن على صعيد الفن الشعري الحديث إذ تخطى دعاته التقييدات على صعيد الوزن والقافية والتركيب الشعري القائم على حدّ سواء.

لقد غدت القصيدة بموجب هذا التحول ركاماً لفظياً أشبه بالطلاسم التي ليس بوسع أي قارئ أن يحللها أو حتى يفهم الحد الأدنى من دلالاتها، إضافة لجهله المنطق الذي تقوم عليه والأسلوب الذي تقدم نفسها فيه. وعليه فإن مشكلة قصيدة النثر لا تكمن في تخطيها عنصري الوزن والقافية فحسب، فقد يكون ذلك أهون الشرور التي تمخضت عنها، وإنما المشكلة الحقيقية في صياغتها لغة جديدة تطابق ما ترمي إليه من طموحات في التغيير والتميز والريادة والاكتشاف والتقدم والتحرر من كل العوائق التي تحول بينها وبين كل ما يطرحها بعيداً عن الإسهام في حال التقدم التي تقف الحياة المعاصرة شاهدة عليها، ومن المفارقات أن يقف شاعر كالبياتي ليجمل كل ما تسعى الحداثة إليه على صعيد تجديد اللغة في قولةٍ واحدة، أو في جرعة غير موفقة حيث حوّل اللغة في بعض شعره رموزاً أو معادلات رياضية تفتقر إلى الحد الأدنى من الشعرية كما في قوله:

ولادة

الإبداع هو الحب

الحب هو الموت

الإبداع الحب الموت ولادة

فلماذا مات إذن نيرودا/ حكمت

ولماذا آخر وردة

في شرفة بيتي احترقت

ولماذا وردة حبي أفلت(2)

إن المتأمل هذا الشاهد يجد أن المشكلة ليست في الوزن، ولا في القافية، لأنه قد يلتقط إيقاعاً ناجماً عن هذين العنصرين فيه وإنما المشكلة في التركيب، أي في اللغة على وجه الخصوص. انظر إلى القصيدة وقد تحولت بالفعل إلى ما يشبه المعادلات الرياضية، فلو أنك أبدلت كلمة (الإبداع) بالرمز (أ) وكلمة (الحب)

بالرمز (ب) وأبدلت الضمير (هو) برمز (=) لكانت لديك المعادلة الرياضية الآتية:

أ=ب

ولو رمزت لكلمة (الموت) بـ(ج) لكانت لديك علاقة أخرى وهي:

ب=ج

وتستطيع تحويل السطر الثالث إلى معادلة أيضاً بإبدال كلمة (ولادة) بالرمز (د) فيصبح لديك ما يأتي:

أ+ب+ج=د

وهي تعادل التعبير الذي جاء به البياتي:

الإبداع +الحب+الموت=ولادة

ويضاف إلى ذلك أنه أسقط بعض أدوات الربط أو الضمائر من عباراته بصورة متعمدة مثل إسقاطه الضمير (هو) في قوله: "الإبداع الحب الموت ولادة، ويريد كما قال أولاً: الإبداع هو الحب.. وكذلك أسقط حرف العطف في قوله: "نيرودا/ حكمت" مستعيضاً عنه بالخط المائل (/) ليصنع تركيباً جديداً لا نظير له عند السابقين من الشعراء، غير أن صنيعه هنا ليس محموداً لما يحدثه من لبس يتأتى من جراء التركيب الذي لا تجيزه اللغة، والأصل أن يظهر حرف العطف في حيزه الحقيقي عندئذ يستقيم التركيب ليغدو (نيرودا وحكمت) يعني بابلو نيرودا الشاعر التشيلي وناظم حكمت الأديب التركي وهما معروفان.

والأمر الآخر الذي ضاعف من جفوة العبارة في هذا الشاهد التقديم بغير مسوغ منطقي مما يشي أنه مجرد رغبة لتقليد أسلوب اللغات الغربية في التعبير كما في قوله: "ولماذا آخر وردة في شرفة بيتي احترقت". فيُلاحظ أن إقصاء الفعل بغير موجب بلاغي إلى آخر العبارة ليس من أساليب العربية، وهذا بالطبع يزيد من غربة القصيدة الحداثية ويوسع الهوة بينها وبين الجمهور، وهنا لا بد من الإشارة إلى أن تخطي الوزن والقافية في قصيدة النثر لم يكن سوى إجراء شكلي مهد لتجاوزات جوهرية أخرى على الصعيد اللغوي، فالبياتي وهو من أسهم على نحو فاعل في إثراء قصيدة التفعيلة، قد قدم نماذج منها مراعياً قضايا الإيقاع، تنتمي إلى قصيدة النثر القائمة على التصرف الواسع في الاستخدام اللغوي، تكاد تكون أشد وأدهى من نماذج كثيرة قدمها الحداثيون لما تجاوزوا البنية الوزنية في القصيدة، ومن العجيب أن يغفل بعض منظري قصيدة النثر أمثال أنسي الحاج في مقدمة ديوانه (لن) عن مسألة التصرف اللغوي تلك، في حين انصب جهده على اقتباس مصطلحات النقاد الفرنسيين في هذا الباب. على أن نماذج الحداثة لم تكن بهذا العنت، فهناك نماذج جيدة منها كثيرة عند الماغوط وأدونيس وغيرهما.

2-نقد الخليلي مقولة الحداثة الشعرية:

كان الخليلي في ديوانه (وحي العبقرية) متمسكاً بأصول الفن الشعري، مخلصاً فيه للشكل العمودي، راعياً كامل رسومه الفنية، بيد أنه في ديوانه الآخر (في ركاب الجمهور) نزع إلى تجديد الشكل فآثر النظم على طريقة الشعر الحر، أو كما سماه الشعر المطلق أو المرسل، وليس ذلك فحسب، وإنما وضع بين يدي ديوانه الآنف مقدمة نقدية تقرّع فيها كلامه على قضية الحداثة فرعين: الأول يقف فيه بجانب أصحاب الشعر الحر، وانسجاماً مع هذا الموقف جعل شعره في هذا الديوان يجري وفق هذا الإطار، والآخر هاجم فيه

أصحاب القصيدة النثرية، وقد أثار جملة من الأسباب لتسويغ موقفه هذا، ولسوف نعرضها فيما يلي بشيء من التفصيل.

بدا الشيخ الخليلي في مقدمة ديوانه (في ركاب الجمهور) قلقاً إزاء ما يخالط الأفهام من مغالطات إزاء قضية الشعر في العصر الحديث، ولم يكن دفاعه عن الشعر يصدر في حال من الأحوال عن قاعدة متصلبة، أو رأي متحجر لا يجيز التغيير والتجديد والحداثة، بل على العكس تماماً فقد كان من دعاة التجديد الذي يتناسب ومنطق الشعر، ويوافق طبيعته الخاصة، من أجل ذلك نجده في بدء مقدمته المشار إليها آنفاً يتساءل عما هو جوهري في الشعر وما هو متغير، يقول: "هل الشعر هو فقط شعر صحيح إن كان عمودياً مقفى صحيح الوزن معتدل التفعيلة يسحب ذيله بقافية مروقة كأذيال خمار العروس، ولو لم يكن به ملمس الشعور المرهف، والإحساس الشاعري، ورقائق الغزل، ومطارف الوصف، واتزان الحماس (الحماسة)؟ أم أن الشعر في حقيقته فياض عذب نمير يتحدر من نبع (ينبوع) الشعور والأحاسيس فتجد القلوب المتفتحة والعقول الواعية تتناوله بلهفة قبل أن تنفتح عنه أكمامه لتلم به روح الحياة الناعمة فيأخذ بمجامعها وينفذ إلى أعماقها"(3). إن مؤدى التساؤل الذي أطلقه الخليلي يجعل من القضايا المضمونية، عناصر داخلة في المفهوم الذي صيغ للتعبير عن جوهر الشعر، إذ الفكر النقدي أهملها واقتصر على القضايا الشكلية التي شملتها تعريفات النقاد القدامى وعلى رأسها قدامة بن جعفر في قولته: "إنه قول موزون مقفى يدل على معنى"(4). من أجل ذلك كان استيفاء النظر إلى مفهوم الشعر ببعديه المضموني والشكلي هاجساً لدى كثير من نقاد الشعر، وقد تكون الرؤية العصرية التي صاغها أحمد الشايب في محاولته إيجاد تعريف شامل للشعر من أظهر المحاولات التي رمت إلى استدراك ما تجاوزته تعريفات القدماء، يقول: "الشعر فن جميل، يعد أخاً للنثر الأدبي لاشتراكهما معاً في الخاصة الأدبية، وهي التعبير عما في النفس من فكر وشعور.."(5) إذ وجد تعريف الشعر عند المتقدمين يقتصر على الجانب الشكلي كما هو الشأن في تعريف قدامة بن جعفر الآنف. وواضح أن تركيز قدامة على العناصر الشكلية للشعر مؤداه تبيان حدّ منطقي للشعر قابل للقياس، بمعنى أن الشعر مهما تباين واختلف فإن تلك العناصر الأساسية: اللفظ والمعنى والوزن والقافية تبقى مشتركة وثابتة في آن، وهي كما كان يظن لا يطولها التغيير. وأما إهماله القضايا المضمونية فصادر عن كونها غير قابلة للمقايسة وهي مترجحة لا تتصل بمبدأ الثبات.

ومما يؤخذ على تعريف قدامة أنه محا الفوارق بين الشعر والنظم، من أجل ذلك كثرت المحاولات الداعية إلى تجاوزه على اعتباره لا يصور جوهر الشعر، ومن هذا وجد الشيخ الخليلي مناسبة ليعبر عن موقفه من النظم، بعد أن أوشك الشعر العُماني في باب واسع منه أن ينصهر في بوتقته(6)، وهذا الوعي العصري بوظيفة الشعر جعله يحدد الفوارق بين الشعر الحق والنظم، يقول: "إن الكلام ولو كان مقفى موزوناً لا يسمى شعراً ولا يمكن أن نطلق على صاحبه أنه شاعر، فأصحاب المنظومات العلمية والفقهية لا يدخلون في جماعة الشعراء مع وجود الوزن والقافية في منظوماتهم"(7). وكذلك يرى فارقاً آخر بين النظم والشعر ينحصر في كون النظم من الأساليب التي تسعف المتعلمين على حفظ المعارف، وأما الشعر الحق عنده "فهو ما دل على تجربة قوية ناضجة يستطيع القارئ من خلالها أن يدرك نمو التجربة وتسلسل الفكرة مع الالتزام بالوزن والقافية أو ما يعبر عنه بالموسيقى الخارجية"(8). وهنا يضيف الخليلي إلى مفهوم الشعر التجربة الشعرية وما تنطوي عليه من رؤى وأفكار تغني تخيلات القارئ وتثري تطلعاته إلى الجمال، ثم يضم كلامه على مفهوم الشعر إلى كلام معاصريه على الوحدة العضوية وهو ما عبر عنه بقوله (نمو التجربة وتسلسل

الفكرة..). صحيح أنّ الوحدة العضوية لم تكن مصطلحاً نقدياً عصرياً؛ على اعتبار أن تأسيس هذا المصطلح يرجع إلى أرسطو، وقد عرفه العرب منذ القرن الثالث على الأرجح في أثناء ترجمتهم كتاب "فن الشعر" لأرسطو، ولكن ذلك المصطلح لم يلبِ حاجة لديهم إذ ذاك، فبقي الشعر العربي يقدم نفسه وفق مبدأ التنوع الذي يتيح للشاعر أن يقدم موضوعات مختلفة في قصيدة واحدة، كأن يتغزل ثم يمدح أو يهجو أو يفاخر، غير أن مفهوم الوحدة العضوية أمسى يناسب الذوق الفني في العصر الحديث الذي بات يزهد بالتنوع، ويسأم من التعدد، ويميل إلى الكلام الواحد المترابط.

ثم يمضي الخليلي محاولاً تعليل خروج الشعراء المحدثين على الشكل الشعري العمودي الموروث، يقول: "ولما كان التزام الشاعر بعمود الشعر الذي أقره الأدباء منذ عهد أبي تمام حتى أنكروا عليه الخروج عن عمود الشعر كما أوضح الآمدي في الموازنة بين أبي تمام والبحتري أمراً ذا بال ويحتاج إلى صقل التجارب الشعرية وتطويعها الموسيقى الوزن والقافية"(9). وهنا لاحظ نفر من الدارسين أنه لا صلة بين عمود الشعر ومسألة الخروج على الأوزان والقوافي كما ذكر الخليلي أعلاه، وظن أن مسألة عمود الشعر متصلة بالموضوعات القديمة كالوقوف على الطلل والرحلة وما شابه ذلك يقول: "فهناك محاولات هامة أخرى مثل قضية "عمود الشعر" لا تتصل على الإطلاق بقضية الوزن، وإن كان اللبس يتسرب إلى هذه القضية غالباً فيجري الحديث عن الشعر العمودي باعتباره الشعر الملتزم بعروض الخليل، والشعر غير العمودي باعتباره الخارج عن هذه الأوزان، والواقع أن قضية عمود الشعر كانت متصلة بالالتزام أو عدم الالتزام بالموضوعات القديمة في القصيدة مثل الوقوف على الأطلال وبكاء الديار والارتحال إلى الممدوح.."(10).

ويدحض عبد اللطيف عبد الحليم هذا الكلام مشيراً إلى أن فكرة عمود الشعر هي التي صاغها المرزوقي بصورة وافية في مقدمة شرحه ديوان الحماسة لأبي تمام، فذكر:

"إن الشعر العمودي شيء، وعمود الشعر شيء آخر تماماً، إذ يتمثل عمود الشعر كما ذكر المرزوقي بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه..(11). وهذا صحيح، وأما الموضوعات القديمة المتمثلة بالوقوف على الطلل والبكاء على الدمن والرحلة في الصحراء والتخلص بعد ذلك إلى المدح أو التفاخر أو الهجاء فهذا داخل في منهج القصيدة العربية الذي ذكره ابن قتيبة الدينوري في فاتحة كتابه "الشعر والشعراء" لما قال: "سمعت بعض أهل العلم يقول إن مقصد القصيد إنما ابتدأ بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا وخاطب الربع، واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين، إذ كان العمد في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المَدرِ لانتقالهم عن ماء إلى ماء، وانتجاعهم الكلأ، وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان، ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة والشوق، ليميلَ نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجود، ويستدعي إصغاء الأسماع؛ لأن التشبيب قريب من النفوس لائط بالقلوب لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقاً منه بسبب وضارباً فيه بسهم حلال أو حرام، فإذا علم أنه استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له عقّب بإيجاب الحقوق فرحل في شعره، وشكا النصب والسهر وسُرى الليل وحرّ الهيجر وإنضاء الراحلة والبعير، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء، وذمامة التأميل، وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير بدأ بالمديح فبعثه على المكافأة وهزّه للسماح وفضله على الأشباه وصغر في قدره الجزيل"(12).

ويقف الخليلي موقف المدافع عن التجارب الشعرية الجديدة المتمثلة بالشعر الحر، والتي وجد النقاد فيها خروجاً سافراً على عمود الشعر العربي وأوزان الخليل على حد سواء، وهنا نجده ينحاز إلى التجديد مستشهداً بتجربة أبي تمام التحديثية في قوله: "وفي الحقيقة فإن عمود الشعر بما يلزم من بحر معين وقافية معينة كان مثار جدل حتى إن أبا تمام نفسه اعتبر من الخارجين على عمود الشعر، ولم يفسد شعره ولم تقل منزلته"(13).

وكذلك اعتمد في دفاعه عن شعر التفعيلة على الاستئناس بما آلت إليه الموشحات الأندلسية من تطور أثرى المخزون الشعري العربي، يقول: "وعلى ابتداء تاريخ الحركة الأدبية نجد أن فن الموشحات الأندلسية كان ثورة على عمود الشعر، ولكنها لم تكن فوضى القرن العشرين، إنما كانت ثورة منظمة استحدثت منها الموشحات الأندلسية التي وجدت الأذن العربية فيها خصائص الذوق الرفيع موسيقى ولحناً وإيقاعاً"(14).

وما يعنيه بفوضى القرن العشرين هنا يخص قصيدة النثر، التي رفضها جملة وتفصيلاً في قوله: "أما ثورة الأدباء المحدثين على عمود الشعر فقد تمخض عنها أمران: أحدهما مرفوض كل الرفض؛ لأنه لم يجد أذناً تنسجم معه، ولا يحمل معنى ذا أثر واضح في النفس، وأعني به الشعر المنثور أو الشعر الحر، وهو ذلك النوع الذي لا يلزم بوزن اصطلاحي ولا قافية، فضلاً عن أنه لا يحمل تجربة ذات قيمة مؤثرة، أما النوع الثاني وهو ما يعبر عنه بالشعر المطلق أو المرسل، وهو ذلك النوع الذي يحتفظ بالإيقاع دون الوزن، وهو ما يمكن أن نسميه الشعر الموزون المتعدد القافية، فهذا ما أعنيه بالكلام"(15).

إن الشيخ الخليلي ينتصر للشعر المرسل، وقد ذكر ذلك صراحة في قوله: (الشعر المطلق أو المرسل)، ومن المعروف أن الشعر المرسل مثل في النصف الأول من القرن العشرين مدرسة شعرية مهمة، كان قد رفع لواءها طائفة من الشعراء أبرزهم جميل صدقي الزهاوي (1883-1936م) الذي كان من أشد دعاة تخطي القافية في الشعر الحديث، وقد كان ذلك بدافع تأثره باتجاهات الشعر المطلق في الآداب الغربية، وخصوصاً ما سمي (blank verse) كما يذكر بعض الدارسين(16).

ويضع الباحثون بجانب الزهاوي شاعرين آخرين كانا من دعاة الشعر المرسل هما توفيق البكري وعبد الرحمن شكري ليقف هؤلاء الثلاثة وراء هذا التيار الشعري مدافعين عنه بضراوة في مقالاتهم وفي مقدمات دواوينهم، وقد سوغ الزهاوي خاصة ميله إلى إرسال الشعر من قافيته، وهو المبدأ الذي قام عليه هذا الاتجاه الشعري، بقوله: إن القافية في الشعر العربي تشكل عبئاً ثقيلاً على الشاعر؛ لأنها تفترض الالتزام بحركة الحرف السابق لحروف الروي، كما أن المجرى، وهو الحركة الإعرابية للقافية، جزء منها، مما يجعل القافية تتحكم بالبناء النحوي للأبيات عموماً؛ ولهذا يبذل الشاعر طاقات إضافية لإقامة القافية، وهذا عنده لا يكون إلا على حساب المعاني.

إن الشكل الجديد للشعر الذي دعا إليه الزهاوي وأضرابه لم يجز الوزن على أية حال، وإنما قام على تخطي وحدة القافية، وقدم الزهاوي نماذج منه مثل قوله:

لموت الفتى خير له من معيشة … يكون بها عبئاً ثقيلاً على الناس

وأنكـد مـن قـد صـاحب النـاس عـالم | يـرى جـاهلاً فـي العـز وهـو حقيـر
يعـيش نعـيم البـال عُشْـرٌ مـن الـورى | وتسـعة أعشـار الـورى بؤسـاء
أمـا فـي بنـي الأرض العريضـة مصـلح | يخفـف ويـلات الحيـاة قليـلاً
إذا مـا رجـال الشـرق لـم ينهضـوا معـاً | فأضـيع شـيء فـي الرجـال حقوقهـا

وقد لاحظ بعض الدارسين أن الزهاوي في هذا الشعر لم يبتدع أسلوباً جديداً في الشكل و الموسيقى والمجاز يلفت نظر القارئ إلى قيمة لم تكن قد انطوى عليها الأدب القديم (17). لهذا نجد أن جهود أحمد زكي أبي شادي، وهو من أشد المدافعين عن الشعر المرسل، تركزت فيما بعد على تخليص البيت الشعري من التناظر بين شطريه في ديوانه "الشفق الباكي"، في محاولة للتصرف في بنية الشعر على نحو لم يكن معروفاً عند الرواد، وكان دافعه إلى ذلك إتاحة المجال أمام الشاعر ليختار الشكل الملائم للتجربة، بغض النظر ما إذا كان الإيقاع الناجم عن ذلك التصرف يدخل تحت إطار ماهو موزون أو غير موزون، وبذلك أسس رسماً بنائياً مختلفاً اتخذ لنفسه تسمية جديدة بعد ذلك عرفت بالشعر الحر أو قصيدة التفعيلة ظلت تفرق نفسها عن تجارب الشعر الحر في العراق ولاسيما عند الملائكة والسياب من جهة الخلط بين الأوزان، إضافة إلى التحلل من القافية بصورة سافرة.

ونحا أحمد علي باكثير بالشعر الحر نحواً آخر، بدا ذلك في تكنيك جديد يقوم على اعتبار الجملة وحدة أساسية للنظم، بدلاً من الوحدة البنائية الصغرى المتمثلة في الشعر التقليدي بالبيت (18).

3 ـ الخليلي في شعره المرسل:

كان من أهم الأهداف التي سعى إليها أعلام الشعر المرسل في الزمن الحديث، في محاولتهم إطلاق الشعر من قافيته، التحول من الغنائية إلى الدرامية، غير أنهم لم يصادفوا نجاحاً يذكر في هذا المجال، ولم يتمكنوا من الوصول إلى ذاكرة القارئ العربي ليجسدوا تلك المحاولات في اقتراح شعري يلبي حاجة جمالية لديه، لهذا كانت أبرز إنجازاتهم في هذا الباب لا تعدو حال النقل والترجمة أو نظم الأحداث التاريخية، وقد تمثل ذلك بما ترجمه علي باكثير من مسرحيات شكسبير بصور شعرية طليقة من القافية.

لقد مضى الشيخ الخليلي في ديوانه "على ركاب الجمهور" على سنن أعلام الشعر المرسل، ويمكن تبيان مواطن احتذائه على تلك التجارب بالنظر إلى النقاط الآتية:

1 . لقد وضع الخليلي بين يدي ديوانه المذكور آنفاً مقدمة نقدية بيّن فيها موقفه من موجات التجديد التي عصفت بالشعر في هذا العصر، وقد آثر الشعر المرسل وفق صورته الحرة التي كانت راسخة عند كل من أحمد زكي أبي شادي وأحمد علي باكثير على وجه الخصوص، وكان هذان الشاعران قد مهدا لأشعارهما بمقدمات نقدية مثلت الإطار النظري لشعرهما على اعتبار أن الشعر المرسل لم يكن شائعاً، وربما كان مستنكراً في وقتهما، لهذا كانا يدافعان عنه ليس في مقدمات دواوينهما فحسب، بل في مقالات وبحوث ومحاضرات عديدة لهما عن هذا الموضوع.

2 . لقد تحلل الخليلي من القافية في ديوانه المذكور كما صنع أبو شادي ، ثم تخلص من التناظر الذي يجعل البيت الشعري متضمناً عدداً ثابتاً من التفعيلات، واعتباره الجملة وحدة بنائية صغرى في القصيدة بدلاً من وحدة البيت في القصيدة التقليدية، على الصورة التي جرت عليها معظم أشعار باكثير.

3 . لقد كان دافع الخليلي إلى إيثار الشكل المرسل ميله إلى الجانب الدرامي، فقصائده الأربع التي انطوى عليها ديوانه "في ركاب الجمهور" وهي: (كيف أعمل) وقد ذكر أنها قصة شعرية تدور حول الخليفة الأموي الوليد بن يزيد، موزعة على أحد عشر مقطعاً، و(صرامة الفاروق) وفيها اثنان وعشرون مقطعاً، و(لا تحتكمي) وقد تألفت من ثلاثة عشرة مقطعاً، و(القيط والخيلاء) جاءت قطعة واحدة، ولسيت بذات طول كما هو الشأن في القصائد السالفة، لا تعدو كونها من حيث المادة مقبوسات تاريخية، نظمت فيها الأحداث لغرض وعظي أخلاقي. ومعلوم أن الجانب الدرامي كان وراء انصراف كل من الزهاوي وأبي شادي وباكثير إلى النظم وفق إطار الشعر المرسل، ذلك لأن القافية كما زعموا كانت تحول دون التعبير عن الجانب القصصي في الشعر.

وخلاصة القول:

لقد دأب الشعراء المحدثون على تطوير الشكل الشعري، ولم تكن الإسهامات في هذا الباب مقصورة على قطر من أقطار العرب دون قطر آخر، وإذا كان الزهاوي وعبد الرحمن شكري من الرواد في هذا المجال، ثم جاء أبو شادي وباكثير ليتابعا ذلك الجهد، فإن صنيع الشيخ الخليلي يعد صورة من صور التواصل الأدبي على نطاق الظواهر الفنية، تصب في آخر الأمر فيما نجم عن الذهنية الشعرية المعاصرة من تحولات تطول تجديد الشكل الشعري.

د. أحمد علي محمد

❐

■ الحواشي:

(1) . السياب (ديوانه) ط.دار العودة بيروت 2000 . مجلد: 1 . ص : 132.

(2) . البياتي (الأعمال الكاملة) ص 423.

(3) . الخليلي (في ركاب الجمهور) ط1988 . ص : 17.

(4) . ابن جعفر (نقد الشعر) تحقيق كمال مصطفى ط2 . القاهرة 1963 م ص : 3.

(5) . الشايب (أصول النقد الأدبي) ص : 295.

(6) . أشار نفر من الدارسين إلى صلة الشعر العماني الحديث بالنظم انظر على سبيل المثال (تطور الأدب في عمان) د.أحمد درويش ص 211.

(7) . الخليلي (في ركاب الجمهور) ص: 18.

(8) . المصدر نفسه.

(9) . المصدر نفسه.

(10) . درويش ، أحمد (تطور الأدب العماني) ص: 296.

(11) . عبد الحليم، عبد اللطيف (في الشعر العماني المعاصر) ص: 47.

(12) . ابن قتيبة (الشعر والشعراء) ص : 32/1.

(13) . الخليلي (في ركاب الجمهور) ص : 19.

(14) . المصدر نفسه.

(15) . المصدر نفسه.

(16) . س. موريه (الشعر العربي الحديث) ترجمة: شفيع السيد وسعد مصلوح ص: 192.

(17) . المرجع نفسه.

(18) . المرجع نفسه.

قراءات... قراءات... قراءات

الطفولة والمرأة
في روايات كونتيس دي سيفور

كونتيس دي سيفور وجول فيرن هما من أشهر الأدباء الفرنسيين الذين كتبوا للأطفال واليافعين في القرن التاسع عشر. وقد استحوذ كل منهما على اهتمام الراشدين أيضاً. ولئن كان جول فيرن رائداً لرواية الخيال العلمي التي تستبق الاكتشاف وتتوقع الإنجازات الكبرى، فإن الكونتيسة هي الكاتبة البارعة والمتفوقة التي أجادت مخاطبة الطفولة. وكانت شاهدة على عصرها وعلى مجتمعها. وأما جول فيرن فكان المعبر عن طموحات وعن أحلام أبناء زمانه، في ارتياد العوالم البعيدة، والآفاق المجهولة.

سوفي روستوبشين التي باتت تُعرف بكونتيس دي سيفور، هي أديبة فرنسية من أصل روسي. وُلدت في مدينة بطرسبورغ عام 1799 ووافتها المنية في باريس عام 1874. كان والدها الكونت روستوبشين يفخر بإشعال الحريق في موسكو عند قدوم جيوش نابوليون. ومن سخرية القدر أن تتزوج فرنسياً احتل منزلة مرموقة في بلاط نابوليون.

في عامها الخمسين أدركتها حرفة الأدب واكتشفت موهبتها. كانت تعد كتبها إلى حفيداتها، وعُرفت بـ"الجدة المثالية". كتبت إلى الأطفال والفتيان. وأقبل الراشدون أيضاً على قراءة رواياتها بشغف واهتمام. لاقت الرواج عند جميع فئات الأعمار. وأُعجبت بها النساء، على وجه الخصوص. لذلك سميت بـ"الكونتيسة الإلهية".

وضعت عشرين رواية في مدى ستة عشر عاماً، من أهمها:

حكايات الجن الجديدة- الفتيات النموذجيات- مصائب صوفيا- عبقرية الشر- الجنرال دوراكين- مذكرات حمار- ثروة كاسبار- منزل الملاك الحارس- بعد المطر- الطقس الجميل- مرح وكآبة (جان الكئيب وجان الضاحك) الذي نقلناه إلى العربية، ضمن منشورات وزارة الثقافة لعام 1985.

نتساءل لماذا كتبت كونتيس دي سيفور، ما هو هاجسها، وما هو دافعها إلى هذا الإنتاج الغزير في مدى زمني محدود؟

في الواقع نحن نطرح التساؤل ذاته بالنسبة لكل أديب. لماذا كتب تولستوي وشكسبير وغوته. ولماذا كتب رابليه والجاحظ ونجيب محفوظ؟

لا شك أن ثمة عوامل عديدة تدعو إلى الكتابة. أنت تكتب لأنك تهوى الكتابة، ولأنها من طبعك، ومن جملة أعمالك اليومية، وبها تتحدث عن أي شيء يخطر بالبال، وعن الأحلام والأماني. قد تكتب لتفريغ شحنة انفعالية، ولأنك تنوء بعبء تريد أن تنقله إلى الآخرين، أو لتشركهم في عوالمك أو لتدخلهم في آفاق جديدة. تكتب لتحرر ذاتك من قيد، أو لأنك تحمل حياة نفسية زاخرة بالأحاسيس والانفعالات، مليئة بالأفكار تفيض في اتجاه القارئ من زمانك ومن الأزمنة الآتية. وكأن الكاتب في فيض وفي انسياح نفسي نحو الآخرين.

قد تكتب لإمتاع القارئ ولتسليته ولتحقيق فائدة. وهذا الرأي يتفق مع ما كان يقوله رابليه والجاحظ عن دافعهما إلى الكاتبة. وفي جميع الحالات، الكاتب هو صاحب رسالة يودّ نقلها. يريد أن يقول شيئاً، أن يعبّر عن وجهة نظره، في الحياة والعالم، أن يطرح مشكلة أو ينقل خبرة أو يتناول موضوعاً يخص عصره أو يمس الإنسان في كل زمان ومكان.

نرى أن كونتيس دي سيفور أخذت جميع هذه العوامل في اعتبارها، وربما عملت بها من دون أن تفكر فيها. لقد أنجبت الأولاد وعُنيت بتربيتهم، وعُرفت بالسيرة الحسنة. لكنها لاقت العناء في حياتها، ولم تكن موفقة في زواجها. قدّمت المثال عن المرأة المكافحة، والمربية حاملة المتاعب، على الرغم من عيشها في أسرة ميسورة، وجدتْ في الكتابة ضالتها.

في الكتابة تبوح بأسرار، ولو بالإشارة والتلميح، تتحرر من قيد تتخلص من ضيق وتُفرج عن كرب، تتحدث عن أحلام وعن تطلعات، تعبر عن انفعالات، تُبدي أفكاراً وتوجه انتقادات. تأخرت في الكتابة إلى سن الخمسين فتيسر لها اختزان تجربة غنية والإفادة من ملاحظات ومن خبرات متراكمة، ومن معاشرة الناس من جميع فئات الأعمار، ومن الأغنياء والفقراء المعدمين. شهدت اضطرابات عام 1848، وأحداثاً اجتماعية هامة حافلة بالمفاجآت. بالإضافة إلى ذلك تعرفت على حركة أدبية وفنية شديدة الثراء، بعيدة التأثير، من خلال فنانين وشعراء وأدباء من أمثال فيكتور هوغو، ولامارتين، وجيرار دير نيرفال والرسام الشهير أوغست رينوار.

كان لها حسّ مرهف، ورغبة شديدة في البوح، ومقدرة على الحديث بطلاقة، وعلى إدارة الحوار، على التحليل والنقاش، على السرد والرواية، فانصرفت إلى الكتابة لأنها باتت جزءاً من حياتها اليومية. لديها ما تقول إلى الناس وإلى الفتيات والفتيان على وجه الخصوص.

راحت تعبر بعفوية وتلقائية، وبساطة، بأسلوب ممتع ومشوق. تجيد اختيار الشخصيات لرواياتها وتحسن توزيع الأدوار. أنت تشعر بالدفء والحرارة وبالنبض في كلماتها، وبالبراعة في الأداء وفي تحليل المواقف. وكل ذلك أضفى على نتاجها مسحة فنية تدعو إلى التقدير والإعجاب.

أنت تعيش الأحداث التي ترويها في كتاباتها، وتشعر بمشاعر الشخصيات وبما تعاني عند مواجهة المستقبل الغامض، والمشكلة الصعبة، ولكنك تفرح وتبتسم معها في حالات الغبطة والانشراح وعند تجاوز العقبات.

تتوجه في كتاباتها إلى اليافعين أي المرحلة الأشد خطورة في حياة الإنسان، إلى شريحة اجتماعية تتعرض إلى القلق والاضطراب، تحتاج إلى التوجيه وإلى الرعاية والإرشاد، إلى القيم والمبادئ السلوكية. إنها فئة لم تمتلك، بعد، الفكر النقدي. تجد نفسها على مفترق الطرق بين الخير والشر، بين الفضيلة والرذيلة، عرضة للانحراف، نجحت الكونتيسة في الدخول إلى نفوس أفرادها وعرفت ما يعتمل في أعماقهم من هواجس ومخاوف. شعرت أنها تحمل رسالة تربوية وأخلاقية إلى الفتيان والفتيات لذلك راحت تدعو إلى الكفاح وإلى العمل، إلى التفاؤل وإلى الفرح.

تحدثت عن المرأة وعن مكانتها إن المرأة بصورة عامة وحيثما يرد ذكرها في روايات الكونتيسة، هي صاحبة القلب الكبير، الأم الحنون، تتعالى على الأحزان، تواجه الحياة القاسية، تذوق مرارة العيش من دون تذمر. تضحي من دون حدود، تقدم النصح، تدعو إلى التفاؤل والكفاح، تتحمل الحرمان من دون أن تشكو حالها، ألا ترى إلى الأم تتخلى عن ولدها بالمشقة، عندما يرحل عنها سعياً وراء الرزق؟

هذا التوجه نلمحه في جميع رواياتها. ومن أجل إلقاء الأضواء على أجواء تلك الروايات، نأتي على ذكر شواهد وأمثلة من روايتين: "مرح وكآبة" و"مذكرات حمار".

"مرح وكآبة" تنقلك إلى الريف الفرنسي وإلى عالم باريس في القرن التاسع عشر: إلى العادات والتقاليد إلى الأسياد والخدم. تحدثنا الكونتيسة عن الأبنية ذات الأدوار الخمسة، وعن القطار، ذلك الاختراع العجيب في بداياته، يقطع المسافات الطويلة، من الشخصيات الرئيسة في الرواية:

جان، ابن الخامسة عشر، الفتى المتفائل، المتسامح، المحب للعمل، يكسب رزقه بالكدح، يتحمل المشقة من أجل إعالة والدته المقيمة في الريف. يواجه المجهول بعزيمة، إنه الوجه الباسم أبداً، العامر بالبشر والفرح، يقول: "أنا أرى الحياة حافلة بالخير والجمال، وأشعر في الغالب بالسعادة أكثر من التعاسة، وبالفرح أكثر من الحزن" ص 38.

جاك: ابن خالته على العكس تماماً. إنه الفتى المتجهم الكئيب، المتشائم. المتبرم في كل الظروف، مهما كانت مواتية، يقول: "يا لحظي العاثر. كنت شقياً على الدوام، ومهما فعلت سأبقى تعيساً، بائساً". ويضيف: "إن الدنيا لم تضحك لي على الإطلاق" ص 34.

هيلانة: أم جان، المرأة الفقيرة البائسة، الصابرة، تتخلى عن ابنها جان ليذهب من الريف إلى باريس مشياً على الأقدام، من أجل كسب الرزق. إنها الأم الحنون ذات الإحساس المرهف والعواطف النبيلة، تتذوق مرارة العيش من دون أن تصدر عنها شكوى.

كيرساك: الرجل الريفي، البسيط، الساذج، تأخذه الدهشة في باريس، من كل شيء. يجهل المجاملات الاجتماعية في المدينة. يرتبك في بعض المواقف. يُقبل على الطعام بنهم وشهية. جاء في صفحة 339:

"أُعجب كيرساك بالوجبة الدسمة.. كما أعجب بقية المدعوين، من شهيته التي لا ينالها الكلل. لقد التهم اللقمة الأخيرة بنفس الشهية التي التهم فيها اللقمة الأولى". وورد في موضع آخر: "أكل كيرساك كرجل يجوب المسافات الطويلة من دون أن يدخل جوفه زاد". ويقول عن نفسه: "وجدتُ خبز باريس يختلف عن خبز الريف لأنه لا يُشبع. ومهما تناول منه المرء يظل يشعر بفراغ في المعدة".

ولما أُعجب بجواد في باريس، قال للحوذي: "حرام أن تحدّ انطلاقته وترغمه على الانتظار أمام البواب. وحرام أن تتركه يعدو في شوارع باريس. حري بك أن تدعه في البراري، يأخذ مداه" ص 384.

تتحدث الكونتيسة عن بعض المناسبات الاجتماعية، تقول عن حفلة راقصة أقامتها، في باريس، أسرة باذخة الثراء:

غصّت القاعة بالمدعوين. تمثل فيها العاملون في جميع المهن: مركّبو المداخن، الجزّارون، صانعو الأقفال، العطّارون، العاملون في الأزهار الاصطناعية، باعة القرطاسية، باعة أدوات الزينة، والأقمشة والأحذية، الخ" ص 199. ولم تأتِ على ذكر فئات اجتماعية أخرى مثل الأطباء والمحامين والشعراء والفنانين ورجال الإدارة.

وعندما تتكلم عن أزياء النساء تقول:

"كانت بعض الأزياء بسيطة وأنيقة، وبعضها الآخر يجنح إلى التكلف والبهرجة، ثم تذكر القبعات، وباقات الريش والأزهار والأقمشة المطبقة، الغنية بالألوان الصارخة، والتي تشكل تعارضاً مع وجوه فتية غضة، أو مع وجوه مسنة مجعدة، تحوي طيات تفوق طيات ثياب أصحابها".

ولا تنسى كونتيس دي سيفور الإشارة إلى القماش الدمشقي في معرض وصفها لقاعة الاستقبال، تقول:

يتوقف الزائر مدهوشاً عندما يشاهد القماش الدمشقي الأحمر، والطنافس المذهبة، والمفروشات المتنوعة النادرة التي تزين الردهة، وقناديل الكريستال والبرونز، والسجاد الفاخر". وتضيف أن مثل هذا الأثاث يرد ذكره في حكايات ألف ليلة وليلة، ويدل على ثراء لا مثيل له" ص 199.

وتقول عن الحديث الذي دار بين المدعوين:

"كانت بعض السيدات تروي حكاياتها بأصوات تشبه مواء القطط، وكان بعض الرجال يتحدثون بأصوات تشبه نباح الكلاب" ص 155.

الرواية الثانية التي وقع اختيارنا عليها هي "مذكرات حمار"، الحمار اسمه كاديشو. ومما بلغت الانتباه وجود تماثل لفظي مع لفظة "كديش" العامية في سوريا والدالة على الحصان.

كاديشو – حمار مختلف. يتحدث عن نفسه وعن مشاعره، يبدي رأيه في أصحابه العديدين الذين صار إليهم على التوالي. يسمع أقوالهم، يرى أفعالهم ويعاني من معاملتهم السيئة، في أغلب الأحيان، ويوجه إليهم النقد اللاذع.

يأتي الناس على ذكر الحمير بالسوء، عموماً. يقول كاديشو: "لكي تكون على علم بأحوال الحمير، ها أنا أكتب لك هذه المذكرات، وستغير موقفك". بدلاً من أن تقول: "أنت بهيمة مثل حمار، وجاهل وعنيد مثل حمار، وستردد عبارات مختلفة وتقول: أنت صاحب فكاهة ودعابة مثل الحمار، وعالم وعلاّمة، ومطيع مثل الحمار".

يتكلم كاديشو عن فصاحة الحمار، وعن دفاعه عن نفسه، عن شكواه من المظالم التي يتعرض لها، وعن ذكائه ودقة ملاحظته، عن حسه النقدي وعن أحاسيسه وانفعالاته. إنه يشبه سائر الكائنات الحية. ولكنه مزود بالمعرفة، إنه يوازن، ويقدر الأمور، ينتقد ويمتلك المعايير والمقاييس.

يقول: "أنا لا أتذكر طفولتي. كنت، على الأرجح، تعيساً بائساً مثل سائر الحمير، صغار السن، ومررت بمرحلة من الطيش، لكني كنت ظريفاً لعوباً، كما هي حال الحمير، بصورة عامة، كنت صاحب فكاهة، وما زلت أحتفظ بقسط وافر منها أكثر من سائر أترابي. وبالإضافة إلى ذلك، كنت مصدر إزعاج لمعلمي، أكثر من مرة. لم يكونوا إلا بشراً، وبالتالي لم يكن بمقدورهم أن يرقوا إلى مستوى الحمير، بالفطنة والدراية وكرم الأخلاق.

يتحدث عن المعلمين العديدين الذين اشتروه ولقي من غالبيتهم، سوء المعاملة، ويوجّه إليهم النصح. كان ضميره يؤنبه عندما يأتي فعلاً شائناً فيشعر بالندامة. وكان يخجل عندما يوجه إليه مديح لا يستحقه. يهرب، أحياناً، إلى الغابة، وما يلبث أن يعود إلى الضواحي، ليسمع الأخبار وليعرف ماذا يجري في العالم.

اشترك في سباق مع ستة عشر حماراً. كل واحد يمسكه صاحبه، وقد سرّح شعره، واعتنى بهندامه حتى بدا بطلعة بهية، يحمل بعضهم طاقة من الورد على رأسه أو حول عنقه.

أما كاديشو فكان في حالة زرية يرثى لها. شعره ملبد وجسمه هزيل وعلامات البؤس والشقاء بادية على محياه. لكنه كان خفيفاً ضامراً، على عكس زملائه، حركاتهم متثاقلة من البدانة والترهل، انطلق الحمير في السباق عند إعطاء الإشارة واجتازوا مسافة، وبعد فترة، راح كاديشو يعدو وراءهم بسرعة فائقة، ينهب الأرض نهباً وكأنه يسابق الريح. وفي لحظات أدرك الهدف وكان الأول بين المتسابقين. استولى الخوف والوجل على الحمير وأصيبوا بخيبة الأمل وبدت سحنتهم كئيبة كالحة. أما كاديشو فكان مزهواً فخوراً. قال: "وأقبلت معلمتي إلي مسرعة ثم أخذت تداعبني، ووعدتني بوجبة دسمة من الشعير".

ثم يروي حادثة أخرى جرت له، يقول: كانت تقام سوق كل ثلاثاء– في مدينة ليكل Laigle التي عاشت فيها الكونتيسة– من أجل بيع الخضار والفاكهة ومنتجات الألبان. كان يوم الثلاثاء يوم الآلام والعذاب، لنا، نحن معشر الحمير. تضع معلمتي فوق ظهري، ما يتجمع خلال الأسبوع من مزرعتها، ثم تركب فوقها. وعندما أسير ببطء، تنهال علي ضرباً بالعصا الغليظة، وكلما لاحظتُ استعدادها للسوق أسترسل في النهيق على أمل أن تأخذها شفقة ورحمة.

في صباح يوم ثلاثاء، فيما كانت تتناول إفطارها، كنت أتضور جوعاً. لذلك بذلت الجهد وتخلصت من رباطي، ورحت ألتهم الملفوف والخضار التي أعدّتها للسوق، حتى امتلأ جوفي وابتل لساني الجاف وانتعش بدني. لم أذكر أني تناولت، طيلة حياتي" وجبة أشهى وألذّ. وعندما عادت معلمتي وشاهدت السلال فارغة، اكتشفت الجريمة التي ارتكبتها، وراحت تصرخ وتضربني بالسوط اللاسع وتوجه إليّ الشتائم، أما أنا فتسمرت في المكان واحمر وجهي خجلاً.

يجد قارئ هذه الرواية، من كل الأعمار، التسلية والمتعة والفائدة إضافة إلى الفكاهة. يرى نفسه أمام حمار مدهش في تصرفاته وفي دقة ملاحظاته. يقول: نحن، معشر الحمير، طيبون، نفوق سائر الحيوانات في الخصال الحميدة، لكننا نصير عنيدين، ونشق عصا الطاعة عندما توجه إلينا الشتائم ونتعرض للتنكيل

والتعذيب. وتصدر عن الحمار الأحكام الصحيحة. يقول: من الأجدى أن أكون هزيلاً ونشيطاً من أن أكون بديناً، مترهلاً لا أقوى على الحركة. إنه حمار يؤكد على التخلي عن الأفكار السابقة، وعن الأحكام التي تُطلق على جماعة معينة، ولو كانت من فئة الحمير.

لا شك أن هذه الرواية وغيرها، لعبت، فيما بعد، دوراً في إعادة الاعتبار للحيوان وفي إنشاء جمعيات أصدقاء الحيوان، وجمعيات الرفق بالحيوان. قبل الانتهاء من هذه الدراسة نرى الإشارة إلى نقاط تسترعي الانتباه في الروايتين وفي سائر روايات كونتيس دي سيفور.

لقد عرفتْ كيف تنتقل من المحلية إلى العالمية: من مدينة ليكل Laigle وغاباتها، من الموضوعات العجيبة في زمانها مثل القطار وبنايات باريس ذات الأدوار الخمسة، إلى معالجة موضوعات إنسانية واحدة تتناول المراهقة والمرأة، والقيم السائدة.

تكتب الكونتيسة من أجل تهذيب الطباع وترسيخ القيم والتدريب على العيش الاجتماعي السليم وتدعو إلى العمل وإلى التفاؤل، إلى الصدق والاستقامة.

كل رواية كتبتها تنال الاعتبار عندما نضعها في سياق العصر الذي وضعت فيه، لا من خلال العصر الذي يحيا فيه القارئ. لقد أجادت في تقديم شخصيات رواياتها وفي تحليل نفسياتها.

إنها الأديبة الكبيرة المتألقة التي امتد تأثيرها إلى زمن لاحق، وازداد اعتبارها مع مرور الأيام. يتميز أسلوبها بالسهولة والبساطة وعدم التكلف، وبالانسيابية. إنه الأسلوب السهل الممتنع يأسر القارئ ويُدخل إلى قلبه المتعة. تمتلك الكونتيسة المهارة في إدارة الحوارات بين الفتى والفتى. كل منهما يعرض رأيه ويدافع عنه، إنها تدفع الشخصيات إلى البحث عن الحلول وإلى تجاوز العقبات. وكل شخصية تنطلق من موقف ومن رؤية خاصة، وتبقى مشروطة بظرفها الخاص وبمحيطها. وتتبدى بملامح تزداد وضوحاً من خلال متابعة وقائع الرواية.

للكونتيسة موهبة بث الحياة في شخصيات الرواية وكأنها تعيش وتتحرك أمامنا حاملة همومها وهواجسها وآمالها ومشكلاتها وأفراحها.

لقد شغلت مكانة متميزة في الحركة الأدبية الفرنسية، وتُرجمت رواياتها إلى لغات عديدة. لكن تأثيرها تضاءل بدءاً من الثلاثينات من القرن العشرين. وبعد ثورة الطلاب في باريس عام 1968 أقبل على رواياتها جمهور الفتيان، وعلى حد سواء الراشدون. كذلك أعاد قراءتها المعنيون بالثقافة والأدب والمحللون النفسانيون، من أجل إلقاء الأضواء على تصرفات الفتيان، والبحث عن ضوابط للسلوك المشتت المضطرب، ومن أجل التأكيد على مفهوم الحرية المسؤولة.

بحسب هذا التوجه نقل كلود سانتيلي، إلى مسلسل تلفازي، كلاً من الروايتين: منزل الملاك الحارس، والجنرال دوراكين. بوسعنا أن نخلص إلى القول أن كونتيس دي سيفور هي، بامتياز، أديبة الطفولة في تاريخ الأدب، الطفولة بمعناها الواسع. وللمرأة عندها منزلة مرموقة واعتبار فائق.

حسيب كاسوحة

متابات... متابعات... متابعات

قراءات في أدب الأطفال
في سورية

–لكي يكون أدب الأطفال ناجحاً ومؤثراً، يجب أن تتوافر فيه عدة شروط من حيث الشكل والمضمون، فالشكل يتناول الأسلوب الرائع والألفاظ السهلة والجمل الموحية المعبرة، والمضمون ينبغي أن يحمل القيمة التربوية والقيمة العلمية، والشكل والمضمون يتضافران ويسيران في نهج مدروس يعطي في النهاية الهدف.

–والطفل العربي بحاجة إلى التوجيه في مراحل النشوء الأولى، وأي بناء لا يمكن أن يسمى بناءً إذا لم يقم على قواعد سليمة وأسس لها أولويتها في أي بناء متكامل وقوي، سواء أكان هذا البناء لشخصية الإنسان الكبير أو الصغير، والمرحلة الأولى التي يحصرها علماء الاجتماع بالسنوات العشر الأولى في حياة الإنسان هي الأساس الذي ترتكز عليها شخصية الإنسان المستقبلية.

–وطفلنا العربي الذي يخضع اليوم إلى تأثير تيارات كثيرة، بحاجة إلى الأدب الذي يطوِّر فكره، ويدفع به إلى الأمام، وبحاجة إلى أدب يواكب تطور الحياة والإنسان.. أدب يدفعه إلى مصاف أطفال العالم المتقدّم والمتطوّر، لا إلى أدب يزيد تشتيته ويمزقه نفسياً وفكرياً وخاصة في المراحل الأولى من البناء من خلال الأفكار التي تتنازعه على صعيد البيت والمدرسة والمجتمع.

–وحتى لا يقع كتاب الطفل في قضية الربح والخسارة، وقضية المتاجرة الخالصة بأهم شيء في الحياة، قام اتحاد الكتاب العرب بدمشق بطباعة الأدب الحقيقي الملتزم الذي يشكّل رسالة إنسانية لا تخضع لقضية الطلب والربح والخسارة، وعبر ثلاث قراءات لأدب الأطفال في سورية وفي أجواء مجموعتين شعريتين نشير إلى أربع نقاط كانت في ذهن الكاتب أثناء إبداعه الشعري وهي:

1-توجيه الطفل لمحبة العمل

2–إظهار دور اللعب في إبداع الطفل

3–أهمية جمال الطبيعة وعناصرها في عالم الطفل

4–التأكيد على غرس الحكمة والنصيحة في عقل الطفل

1–أناشيد المجد: (1)

–قدّم الشاعر وليد مشوّح، مجموعة شعرية بعنوان "أناشيد المجد" وأهداها إلى الطفل العربي الذي صنع ثورة الحجارة، وقد قسّم المجموعة إلى قسمين: الأول أسماه: أناشيد البراءة والثاني أسماه: أناشيد الواجب.

–راح الشاعر في القسم الأول يرسم صوراً فنية ولوحات شعرية تكلّلها النصائح وتزينها التوجيهات بلغة

النهي والأمر تارة، وبلغة الحوار والحكمة تارة أخرى، وانطلق من النشيد الأول يزّين للطفل أهمية العمل قائلاً: (ص11)

-هيـــا نعمــــلْ هيـــا نعمــــل   فالحقـــــل لنــــا، ولنـــا المعمــــل

-الحقـــــل تنـــــادي أزهـــــاره   والمعمـــــــل تعلـــــو أســـــواره

-اعتمد الشاعر كما نلاحظ على اللغة السهلة التي حملت الموسيقا الخفيفة، وهي لغة ثقافية يستطيع الطفل أن يفهمها ويغنيها.

يقول مرة ثانية: (ص20).

قــــد علّمنـــا هــــذا الـــوطن   حــــبّ العمــــل معنــــى الأمـــل

-يـــذهب غـــادر يــــأتي ثــــائر   يبقــــى وطنــــي رغـــم المحــــن

-هذا الترادف الموجود في ثنايا الأبيات، يتذوقه الطفل ويطرب لسماعه، ويحفظه بسرعةٍ، ويدرك أبعاده.

ومن جانب آخر أطلق الشاعر نشيده "قم نلعب" وكأنه يقول:

إن الطفل بحاجة إلى اللعب، واللعب له أهمية عند الطفل كما التربية يقول الشاعر (ص29)

-اجـرِ يـا سـمير يـا طفلـي الصـغير   لتلحـــق القطـــار رفاقـــك الصـــغار

يلهـــــــــــون كـــــــــــالطيور

-اجـرِ يـا مـروان يـا منبـع الحنـان   لتـــدرس الحســـاب وتعـــرف الجـــواب

عــــــن ســــــالف العصــــــور

هذه القصيدة الإيقاعية تضج بالموسيقا المناسبة، عبر الجمل القصيرة التي انسابت كالساقية المترقرقة، ويتابع الشاعر ويعدّد أسماء رفاق الطفل، ويوزّع الأعمال، وكأن الشاعر يرسم صورة الملعب وعالم الطفل.

-وينتقل الشاعر، ويرسم صورة الفلاح "حمدان" الذي يزرع الأرض ويتعب ويخلص للأرض، ويجعل الأرض بساطاً أخضر، كان ذلك في نشيد انسكب النغم فيه ومطلعه

/دان. . دان. . دان   فــــلاح يــــدعى حمــــدان/ ص31

ومن خلال اللغة البسيطة التي تقترب من اللغة الواقعية والمحكية يقول الشاعر مخاطباً الطفل الطالب: (ص33)

لا تــــنسَ الواجـــب يـــا شـــاطر   لا تهمـــــل درســـــك بــــل ذاكـــــر

ومن خلال النصيحة يصل الطفل إلى الدروب الصحيحة، وما دام الأطفال يشكلون شريحة واسعة في

المجتمع، وهم الجيل التالي، لذا فإنّ ما يبذل من جهود من أجلهم، يؤلّف مطلباً من مطالب التغيير الاجتماعي المخطط، وعندما نقدم مثل هذه الأناشيد للأطفال وترنُّ في مسامعهم، ويرددونها، فإننا نشكّل نشيد البناء الثقافي عند الطفل، ونغرس فيه القيم التربوية، وهذا كله يحوّل المولود الجديد من كائن بيولوجي إلى كائن اجتماعي.

-والشعر وسيط ثقافي للطفل، وخاصة إذا كانت الأفكار سهلة الحفظ، ويحمل الشعر الإيقاع النغمي، كما جاء في مجموعة الشاعر من خلال تسكين القافية أحياناً، ومن خلال إطلاق أحرف القافية، ودفع ألف الإطلاق ليزيد من النغم من جهة، ويتخلّص من النحو من جهة ثانية، وهذه حسنة لأن المتلقي ربّما لا يعي مبادئ النحو والصرف. وكان الشاعر يحرص على انتقاء الكلمات السهلة لكي يستطيع الطفل فهم المعاني.

-أما في القسم الثاني "أناشيد الواجب" نرى لوحة من القيم والنصائح، وقد ارتقى الشاعر بالموضوع، وأصبحت المخاطبة عقلانية للأطفال الأكبر سناً، ويعتمد الشاعر أيضاً في هذا القسم على المقاطع القصيرة التي تتراوح بين ثلاثة أبيات وتسعة وكأنها حكم وأمثال مفعمة بالنصيحة يقول (ص40) في نشيد الإنسانية:

-كـــنْ منصـــفاً بـــين البشـــر وارحـــم أخـــاك إذا عثـــر

-وانصـــر ضـــعيفاً هـــدَّه إذلال ظلـــم أو كبـــر

-وبنفس الوتيرة، يصوّر شاعرنا الصداقة، والصدق، والإنسانية، والإخلاص، والأمانة، والوفاء، والنظافة، وكيفية الحفاظ على البيئة وصوّر الجهاد، وبيّن واجبنا تجاه الأم، وتجاه الأب، وتجاه الصديق وكيف يتمُّ اختيار الرفيق، وبيَّن طبيعة النفس الطيبة، وفي مطلع نشيد اختيار الرفيق يقول الشاعر: ص 71

-جانـبْ رفـاق السـوء وابعـد عـنهم واختـــر لنفســك طيّـــب الوجـــدان

-دع مــن يوســوس بالشــرور ونحســه لتنـــال حـــبَّ الخـــالق الـــدّيان

-ولو تفحصنا المجموعة لأحصينا بعض الألفاظ الصعبة بالنسبة للطفل مثلاً "الغابر- الشفق- المنون- المحن- سالف- أشبال- التليد- الرفاه- البدن- الأمومة- خاشع- يافع- تزجي- تغتب" حبذا لو أشار الشاعر إلى معاني الكلمات في الهامش، لأن تلك الألفاظ يصعب على الطفل فهمها. كما تشير إلى بعض الأناشيد وقد جاءت بلهجة خطابية، غلب عليها الأمر والنهي، ومنها ما ورد على شكل حوارية تمثيلية وهذا أمر جميل. والقيمة الجمالية للأناشيد تتجلى في كونها تغري الطفل بالمطالعة، وتخلق عنده القدرة على الإحساس بالجمال والتذوق الشعري وهذا طريق في مجال التنمية الثقافية.

-وإننا نُشيد بالمجموعات الشعرية في كل الوطن العربي التي تزوّد الأطفال بالقيم الإنسانية، وتنمي العادات والمفاهيم السامية وترفع من سلوك الطفل، وتقوي شخصيته، والتي تعامله على أنه مدرك ولم تعامله على أنه ساذج وبسيط، والتي يكون فيها الشاعر أو القاص كالوالد المربي الذي يحمل قيم العروبة، ويغرّد بها في سماء العرب.

2-أغنيات الفصول الأربعة: (2)

-هذه المجموعة الشعرية للشاعر محمد منذر لطفي.

-وفي هذه المجموعة "أغنيات الفصول الأربعة" يقدّم الشاعر حصيلة لغوية يحتاجها الطفل، وقد كان يمزج بين فعل الطبيعة ومعاني الخير عند الإنسان، ويقارب ويقارن بينهما عبر تفاؤل، وثقة بالطفل، ويقترب أسلوبه بذلك من الأساليب التي تقدّم للكبار.

-في مجال العمل وأهميته، رصد الكاتب أجواء الحقل والمدرسة، ومهنة البناء، ومهنة الخبَّاز، ورصد بتصويره قطاف القطن بقوله ص11:

-نحـــــن الأطفــــــال الأزهــــــار نغــــــزو الحقـــــل مـــــع الأطيــــــار

-نجمــــــع قطنــــــاً فـــــي ســـــلتنا نحمـــــــل خيــــــراً فـــــي طلعتنــــــا

هذا – لا شك- تحريض بشكل غير مباشر لمحبة العمل، وإدخاله في قلب وعقل الطفل وفي أجواء المدرسة يصف شخصية الطفلة "تمارا" المجتهدة التي تحب المدرسة يقول ص 13:

تمـــارا الجميلـــة ريـــاض الخزامـــى تضـــــمُّ أباهـــــا تقبّـــــل مامــــــا

وتمضـــي صـــباحاً إلـــى المدرســـة لتصــــبح فـــــي غـــــدها "آنســــــة"

ويخاطب البنّاء بقوله ص 49:

-عمِّـــــر بيتـــــاً يـــــا بنَّـــــاء أعلــــــى مــــــن كــــــل الأشـــــياء

وعبر التأثير في الإدراكات البصرية، راح يعدّد أجزاء البيت: من الأساس، والشاقول، والساعد المفتول، ومن أجزاء البيت يذكر: الشرفة، الجدران، السقف، الاسمنت، الحجر المنحوت، المطبخ، الحمام، غرفة الاستقبال. ويذهب مع الطفل إلى المخبز، يحدّثه عن الكعك والخبز والحلوى، وعملية البيع، وعملية العجن، ويصف له الآلات وكيفية العمل يقول ص 53:

-صــــباح الخيـــــر يــــا عمــــيّ صــــــباح الخيــــــر يــــــا فــــــرَّان

-رغيفــــــك طعمـــــــه بفمـــــــي وفضـــــــلك دائـــــــم الإحســـــــان

وكأنه بهذا التفصيل، يدّرب الطفل على التفكير الإبداعي، وربط الجانب المعرفي بالجانب الجمالي عبر الاستطلاع والاستكشاف.

-وفي مجال اللهو، رصد طائرة الورق، الدراجة، السيارة، القطار، وكلها تقدّم للطفل المتعة، وتشجعه على الإبداع واللعب المنظم الهادف يقود إلى الإبداع، والمرونة العقلية يقول الشاعر في نشيد "طائرة الورق" ص 7:

-طـــائرتي جميلـــة والجســـم مـــن ورق ألوانهـــــا ظليلــــــة كأنهـــــا الشـــــفق

-تلــوح فــي الســماء كنجمــةٍ حســناء تعــــانق الفضــــاء وتعشــــق الهــــواء

–وفي وصف "الدراجة" وصف سرعتها، وأنها هدية النجاح، وأنها كالحصان، فهي مريحة، بهية، حسناء، وسوف ينزل بها إلى السوق، ومن خلال ذكر الأجزاء يتعلّم الطفل عملية الشراء والبيع. وفي وصف "السيارة" كذلك تحدّث عن أبوابها، وفرشها، ولونها، وسرعتها وأضوائها، وهناك وصف للقطار، سرعته، عرباته، ركابه، سيره، صفراته، محطته.

–وفي مجال الطبيعة، وصف المساء، والحديقة، ونجمة الصباح، ووصف المزرعة، والروض، وأجرى حوارية بين الشمس والقمر والإنسان ورصد العلاقة بينهم، ولعلّه قد وجد في الطبيعة مجالاً رحباً لتنشيط التفكير عند الأطفال، ويرتبط ذلك بالتذوق الجمالي من خلال ترجمة الأشياء، وشرحها، وكشف العلاقات بين الظواهر والبواطن. جاء في أغنية الخريف على لسان الخريف قوله ص 19:

–إننــــــــي فصـــــــل الخريــــــف إننــــــــي فصـــــــل لطيــــــف

–فـــــــيّ يحلـــــو العنــــــب فـــــــيّ يشـــــدو القصــــــب

ويذكر الشاعر للطفل، أن الطيور في هذا الفصل تهاجر، وأن الفلاح ينثر حبه، وأن السماء تتلبّد بالغيوم، وأن الطلاب يذهبون إلى المدارس.

–أما فصل الشتاء، فهو فصل عري الشجر، ونزول المطر، وفيض الأنهار، وبرق الرعود، ووجود الغيوم الشاردة، والرياح الباردة، وفصل الجليد والسهر والسمر وفصل الثلج يقول الشاعر: ص 21.

–إننــــــــي فصـــــــل الشـــــتاء إننــــــــي فصـــــــل العطـــــــاء

–فميــــاهي تحمـــــل الفرحــــة خصـــــــــــباً ونمــــــــــــاء

–بيــديّ أصــنع ثوبــاً ناصــعاً كــاللؤلؤة فيلــوذ الطفــل بالبيــت وتشــدو المــدفأة

أما فصل الربيع راح يغني ص 23:

إننــــــــي فصـــــــل الربيــــــع إننــــــــي فصـــــــل بــــــديع

وهنا راح يتحدّث الربيع عن صدح طيوره، وثوبه الأخضر، والنسيم العليل، وعن الرحلات، وعن عيد الفراشات. ويغني الصيف أيضاً بقوله ص 25:

–إننــــــي الصــــــيف الجميـــــل كـــــــلُّ مــــــا فــــــيّ ظليـــــل

ويتحدّث الصيف عن نسيمه المسائي، وعن أزهاره، وعن النجوم المتلألئة، وعن الدوالي، ومواويل الرعاة، وعن البحر والشاطئ.

–وبهذا الإسقاط الجميل الإنساني على الفصول، كان التعلّم الفعال من خلال اسم الفصل، والمتغيرات التي تحصل فيه مع الإشارة إلى مواقع الجمال في كل فصل وبذلك حقق الشاعر الغاية التربوية واللغوية والجمالية.

❐

■ المراجع:

(1) أناشيد المجد –وليد مشوح– مجموعة شعرية للأطفال مطبعة اتحاد الكتاب العرب بدمشق –سنة 1997م– تقع في /77/ صفحة قطع صغير.

(2) أغنيات الفصول الأربعة –محمد منذر لطفي– مجموعة شعرية للأطفال مطبعة اتحاد الكتاب العرب بدمشق سنة 1991م تقع المجموعة في /70/ صفحة قطع صغير.

سلوم درغام سلوم

❐❐

قراءات... قراءات... قراءات

قصص

العدد الماضي

ضم العدد 387 لشهر تموز 2003 من مجلة الموقف الأدبي، سبعَ قصص لمجموعة من الكتاب العرب؛ من فلسطين والعراق وسورية، هي:

1 . الحبيب يرجع عارياً. قصة: عوض سعود عوض.

2 . القاضي الهابط إلى الأرض. قصة: يحيى خضور.

3 . كلب الحجة مستورة. قصة: محمد بسام سرميني.

4 . عيد الحب. قصة: هدى يونان.

5 . أجنحة الكلاب. قصة: وارد بدر السالم.

6 . شيء من نار. قصة: حسين علي عبد.

7 . حروف عكس النص. قصة: سعيد أبو نعسة.

أولاً: قصة: الحبيب يرجع عارياً. لـ "عوض سعود عوض"

تعيدنا القصة مجدّداً على موضوع العلاقة القديمة الجديدة بين الذكورة والأنوثة، التي أشبعها الكتاب العرب عرضاً ومعالجة، وقد وقفت الرواية والقصة منذ بدايتهما الفنية على مسألة الحب بين الشاب والفتاة،

ومن ثم ابتعاد الشاب عن محبوبته إلى المدينة، أو إلى الغرب للدراسة، وترك الحبيبة وحيدةً تنتظر، في حين يكون الشاب قد علق في شراك أجساد بنات المدن المفتوحة، وقد لا يعود أبداً إذا تزوج هناك، ورضي أن يعيش في ديارها، وإذا عاد فإما أن يعود مع زوجة أو صديقة، وإما فاتر الحب..

يعمد الكاتب للتعبير عن هذه العلاقة الطبيعية إلى تقديم السرد القصصي بلسان الفتاة، وذلك بغية التغلغل إلى أعماقها الإنسانية، والوقوف على مشاعرها العاطفية، فهي الشريك الأضعف في معادلة الذكورة والأنوثة، وطغيان التقاليد الاجتماعية التي تجعل من الأنثى تابعة للذكر. وهذا ما عملت القصة على الاشتغال عليه؛ إذ ابتدأت العلاقة ندية إنسانية تبادل فيها الخطيبان العاشقان مشاعر الحب بغير حدود، وتبدّت الندية في قُبلة الشاب يَد فتاته "قبض على كفي. أحسست بالدفء، وهو يشير إلى الخطوط الموجودة في راحتي وماذا تعني، وعندما أنهى كلامه تناولها وقبلها. فرحت ورفعت رأسي عالياً. لم أسمع في بلدتنا أن رجلاً أحنى رأسه ولثم يد زوجته أو حبيبته. تأكدت أنه أول من فعلها، وتأكدت أن حياة مشتركة هانئة ستجمعنا...".

ثم ما لبثت هذه العلاقة أن توطدت بينهما، فالتحم الجسدان في عناق وقُبل، وجاست الذكورة تضاريس الجسد الأنثوي، حتى إذا ما وصلت لهفة الجسدين إلى اللحظة الحرجة، واقتربت من قدح شرارة الانفجار تراجعت الأنثى مشدودةً بسلاسل العفة من جهة، وحاسبةً حسابات التقاليد الاجتماعية، مراعية خصوصية المجتمع العربي الريفي المحافظ من جهة ثانية.

لكن الكاتب لم يقف عند هذه الناحية الهامة فحسب، وإنما أتى على جوهر العادات الاجتماعية التي تحكم هذه العلاقة في إطارها الاجتماعي بغية الوصول إلى الدخول في الإطار الشرعي، فعمد إلى تسليط الضوء على دور الأهل في المجتمع البطريركي الذي يتحكم بمصير الفتاة، ويتدخل في رسم مشاعرها، ويعمل على إلغاء أي دور حيوي لها، يمكن أن تقوم به تعبيراً عن رأيها في شريك عمرها، ومستقبل حياتها، حتى إذا اعترضت أو احتجت. أثارت الكبار والصغار، واندفع الذكور والإناث لكتم صوتها، حتى الأم التي يُتوخى منها أن تقف إلى جانب ابنتها بحكم الأنوثة، وأحاسيس (الجندر) نجدها مغسولة الدماغ بالأيديولوجية الذكرية، فتلجأ إلى استعمال العنف مع ابنتها لأنها تعلن عن رأيها بأنها ترفض الموافقة على الزواج، مما يجعل الأم تندفع وراء الخيال، وتتصور أن ابنتها إنما ترفض خوفاً من انكشاف أمرها في فقدان العذرية التي عبرت أمها عنها بـ(فعل الشيطان):

"ناديت أمي على عجل وبلغةٍ واثقة من نتائجها قلت: أنا غير موافقة! ذهلت.. كادت تولول وتقول يا خراب البيت، هذا من فعل الشيطان، ومن فعل غير المؤدبات بنات آخر زمن.. حدقت إلى وجهي. مدت يمناها إلى شعري ولوته، وبالأخرى قبضت على رقبتي، قالت والدموع تسبح على خديها: "سأخنقك وأتخلص منك يا...".

إن تمرد الفتاة على أعراف الأسرة وتقاليد مجتمع القرية قابله قمعٌ من الأم ممثلة السلطة الأبوية، وفي ذلك إضعاف وسحق لصوت الأنثى/ الفتاة أمام طغيان الذكورة واتساع طيفها.

وقد عزف الكاتب على هذا الوتر حتى النهاية. فالشاب الذي ذهب للدراسة في العاصمة تعرّف على إحدى بنات المدينة التي عاد بها إلى القرية، وداعبها وقبّلها على مرأى من الناس الذين شاهدوا حتى الشامة

في فخذها، ولم يسأل الذكر في غمرة اندفاعه وراء جسد الصديقة عن خطيبته التي انتظرت طويلاً على أحرّ من الجمر...

ويمعن الكاتب في تضخيم دور الذكورة تجاه ضعف الأنوثة، فيجعل شخصية الشاب التي تحمل في أعماقها مشاعر الوصاية والقوامة وحرية الاختيار وحرية التنقل في الحب، تتجاهل مشاعر تلك الفتاة الرقيقة التي عبأها بالحب والأمل، ثم أهملها، وانصرف عنها إلى واحدة مستهترة من مجتمع مترف، ولا يعود إلى الحبيبة الأولى إلاّ بعد أن تهجره الثانية، يطلب منها أن تكون شريكة حياته وهو يظن أنها ستقبل به بسهولة عندما يدعوها، كما صرفها بسهولة عندما وجد غيرها، ويعدّ للأمر عدته، لكنه يفاجأ بالرفض، عندئذ يعمد إلى ردّ اعتباره كذكرٍ، وذلك بالثأر لكرامته المثلومة، بتلويث سمعة الفتاة بفحولته، وهنا تبدو الفتاة على الرغم من تمردها ولعبها لدورها بما يتيحه لها البعد الاجتماعي، تبدو فتاةً مسحوقةً تراعي ما تعارف عليه مجتمعها، وترضخ مرغمةً لتقاليد القطيع، فتجري مع التيار، وترضى في النهاية أن تذهب مع أمها إلى الطبيب في المدينة للكشف عنها بغية الوصول إلى معرفة سبب الرفض بعد أن أشاع الذكر عنها الإشاعات التي يمكن أن تقضي على الفتاة في المجتمع الريفي المغلق "الشيء الذي يدفعني إلى الانهيار ما تقوله ذلك الحبيب اللدود. أحدث عاصفة. بعض من سمع صدّقه، أو لم يصدق لا أعلم. إلاّ أن أمي أجبرتني على الذهاب إلى المدينة.

تساءلت بعد زيارتنا الطبيب إن كنت قادرة على تنفيذ باقي الاقتراحات؟! من الصعب على السنبلة أن تواجه. عليها أن تحني رأسها للريح، والباقي لا يعلم به سواي".

القصة تقول أشياء كثيرة على الرغم من كثرة تناول موضوعها من الكتاب، والنقد يمكن أن يقف فيها على أشياء كثيرة أيضاً، نظراً لكثرة ما طرحته من أشياء تتحكّم بالعلاقة الأزلية بين الذكر والأنثى، التي لم تستطع الثقافة ومعطيات العصر الجديد من تغيير الكثير منها.. لكن ما يلفت انتباه القارئ أن جميع الكتاب حتى التقليديين والمحافظين منهم يتعاطفون مع الأنثى، ويصورونها دائماً الطرف الأضعف والمستلب، ويقفون إلى جانب حريتها وحقها في التعبير عن رأيها، وهذا فيه جانب كبير من الحق والالتزام بالتغيير الاجتماعي، ولكنهم يتجاهلون خصوصيات المجتمع العربي وقيمه الدينية الأصيلة؛ الإسلامية والمسيحية، ما تتطلبه هذه الخصوصية من المرأة، ولعل النظرة التقدمية أو الأيديولوجية المرتبطة بالنزعات الحضارية الوافدة من الغرب تلعب دورها في السكوت عما تقوم به الفتاة من علاقات تتعارض مع العرف القائم على القيم الخلقية. فالشخصية الأنثوية الساردة لا تحاسب نفسها، ولا يحاسبها خطيبها عندما يتماديان في العلاقة العشقية على شاطئ البحر أو عندما يختليان بين أطلال القلعة الأثرية، ويمتزج الجسدان.. كل هذا مسموح به في عرف كتاب القصة والرواية العربية، في غيابٍ تام عن المعايير التي ترسم للفتاة دورها الجديد والمحصّن في المجتمع العربي المعاصر الذي فقد كثيراً من خصائصه التي تميّز المرأة الشرقية من سواها، كما نراه في كثير من المسلسلات المتحركة على الشاشة وفي الإبداعات القصصية والروائية. وقد تنبّه عددٌ من الكتّاب إلى زيف دعوات الحرية التي يطلقها ذكور الرواية والقصة، فسخروا منها، فالأنثى التي حوصرت برغبات الانطلاق والحرية، في رواية "ليالي عربية" لـ "خيري الذهبي" . على سبيل المثال . لم تعد تستطيع السكوت، فأطلقت صرختها المدوية احتجاجاً:

"أنتم أيها الرجال الشرقيون أكبر مدّعين في التاريخ. حشوتم أذهاننا بحرية المرأة، وعدالة قضيتها،

ووجوب تحريرها، فلما فعلت ذلك، أخذتم تسعون وراء تعهيرها.. وتشييئها.. وراء تحويلها إلى واسطةٍ متعةٍ، تلقونها بمجرّد أن تنتهوا منها" ص(155)

ومع ذلك فإن قصة "الحبيب يرجع عارياً" قد عرفت كيف تدخل إلى رحاب العلاقة الأزلية بين الذكر والأنثى، وتقف على الجوانب السلبية في نظرة الذكورة للأنوثة التي تحاول أن تطمس شخصية الأنثى، ونظرة الأنوثة إلى الذكورة التي حاولت أن تتمرد على لوائح الإلغاء والتهميش، ولعل الجميل في رسم صورة الشخصية الأنثوية أنها وعت حقيقة المجتمع الذي تعيش فيه، وأجادت أسلوب التعامل معه، فهي بعد أن فشلت في ثورتها وتمردها، على الرغم من أنها نجحت في أن تجعل الحبيب يعود عارياً، قررت أن تحني رأسها ريثما تمّر العاصفة، وفي ذلك ترميز إلى وعي الفتاة، ورؤيتها المستقبلية التي تنّم عن إصرارها في التعبير عن حقها في الوجود.

ثانياً: قصة: القاضي الهارب إلى الأرض. لـ"يحيى خضور"

تشتغل القصة على جوانب فكرية متعددة، قوامها الشخصية المحورية والمركزية (القاضي) الذي بدا مرسوماً بعناية فائقة، فهو:

1 . يعيدنا إلى الموروث القصصي الذي احتفل برسم الشخصيات القصصية الطريفة والتي ذخرت بها كتب التراث، ومن بينها كتاب (البخلاء) للجاحظ، وقد أعادتنا القصة بتقنية عالية إلى شخصية قاضي البصرة التي خلدها الجاحظ، ولم تستوف هذه الشخصية حقها من الدراسة المعاصرة التي تضارع كثيراً من الشخصيات المشهورة في الآداب العالمية.

2 . تبرز شخصية القاضي شخصية غير نمطية، وهي متفردة في فكرها وسلوكها تظهر للعيان مقبولة جداً لرصانتها ونزاهتها وحسن تصريفها لمجريات القضاء بين المتخاصمين، إضافة إلى مظهرها الجليل، وأحكامها التي لا تتبع التقليدي، وتجنح إلى الصلح لأنه سيد الأحكام..

3 . الخلفية النفسية التي تنطلق منها الشخصية، والتي تنم عن رؤية خاصة تغيب خلفها المطامح الذاتية التي تحققها من خلف المنصب، فالقاضي الذي طلق الزوجة من زوجها قد اتخذها زوجة لنفسه، وهو يملك قطيعاً من كباش الغنم "أنا مثلاً، كل كباشي مقصوصة القرون، وكم رابني أن يدعي صاحبكم كباشي".

4 . تمكّن الكاتب من التعامل مع الشخصية بأسلوب اقترب من الواقعية التي سادت في أجواء عصر آخر غير عصرنا، فاستعمل لذلك أسلوباً خاصاً ينسجم مع لغة أهل ذاك العصر، ويجاري أنماط تفكيرهم، وقد حفل النص بروحِ الفكاهةِ الرصينة التي تتناسب مع هيبة القاضي ووقاره وجلاله، مما يذكرنا ثانية بشخصية قاضي البصرة، وبخيل موليير الذي خلده في مسرحيته المشهور، فقاضي القصة ذو سمعة حسنة، حصيف رحيم إنساني فيلسوف يفتتح أحاديثه بالمأثور أو الفتوى أو التشريع أو المعقول من القول والمنطق. جمع التقى إلى العلم والبلاغة والحصافة غير متحذلق ولا متكبر. هذا القاضي هو نفسه يجعله الكاتب يهبط من عليائه إلى الأرض في مشهد مسرحي درامي متصاعد على الرغم من قصره وتكثيفه في لقطة فنية بارعة، عبّرت عن أبعاد هذه الشخصية الطريفة في تفردها، حين استدعت الكبش إلى المحكمة .كما كان يفعل قضاة الرومان .لمعاينته عن كثب، والحكم لأحد المتخاصمين، وما إن مدّ القاضي يده المجللة بلباسه الأسود ليعاين قرونه، يثور الكبش، لأنه "لا يتحمل المزاح" فهجم على

القاضي.

"انقلبت الطاولة بالقاضي وتدفق الجمهور من قاعة المحكمة لينقذ القاضي من الكبش اللعين الذي ذهب بمهابة القاضي، وقلَبه أرضاً، حتى تمرغ وجهه في القاع، وكاد لولا لطف الله أن يفتح حفرة متوهجة في رأسه.

بعد أن عاد القاضي فاستوى على كرسيه أجهش المدعي بالبكاء..."

يجمع الكاتب لإبراز صورة شخصية القاضي جميعَ مستلزماتها الفنية لوضعها في إطارها المكاني (قاعة المحكمة) وتألقها عبر سكناتها وحركاتها وأقوالها وأحكامها ولغتها، وقد لجأ إلى المثل السائر والموروث الشعبي من القوال، وبعض ألفاظ القضاء ومصطلحاته وتشريعاته، فاستشهد بـ(قابيل وهابيل) للإصلاح بين المتخاصمين، وأشار إلى وضاءة وجه (يوسف) ونحول جسم (السيد المسيح) و(فداء إسماعيل عليه السلام) واستخدم من الشعبي الدارج ذي الأصل التركي (عفارم، وجناب) وفي الأحكام، وقف عند التعاطف مع السكران لتخفيف الحكم عليه، وشهادة النساء تحتاج إلى أربع، وراعى ألفاظ القضاء وديباجته ومصطلحاته: "حكم القاضي على الكبش بالذبح حكماً وجاهياً قطعياً لثبوت جريرته [وربما جريمته] وبتوزيع لحمه على الحضور كما أمر بتوقيف الرجل...".

إن الكاتب إضافة إلى تمكنه من رسم شخصيته القصصية بعناية فائقة، وجعلها تذخر بعنصر التشويق، والغنى الثقافي، إلاّ أنها على الرغم من لغتها الجميلة والمحكمة، فقد تسرّبت إليها بعض الألفاظ التي تحتاج إلى مراعاة أحوالها الإعرابية كلفظ (دون . من دون . بدون) واستعمال الفعل (تلحقها) متعدياً بنفسه من دون الباء مرة، ومتعدياً بالحرف (يلحق بها) مرّة أخرى، واستعمال الممنوع من الصرف مرة مصروفاً ومرة غير مصروف في قوله (هل سمعتم أن قابيل قتل قابيلاً آخر) وإدخال حرف الباء على (إن) بعد القول وفتح همزتها (قال عنه خصومه بأن) وفي التنزيل الكريم "قال إني عبد الله" وتعدية الفعل (صدع) باللام بدل الباء في قوله (صدع الرجل لأمر الحارسين)، وفي محكم التنزيل (فاصدع بما تؤمر) وإفراد لفظ الشهادة العائد على المرأتين (شهادتهما) بدل (شهادتيهما)... وسوى ذلك من العثرات البسيطة التي لا تحجب جمالية القص، وفنية التعامل مع الشخصية القصصية، التي قل أن نعثر على مثيل لها في خضم ما نقرأ من قصص هذه الأيام.

ثالثاً: قصة: كلب الحجة مستورة. لـ" محمد بسام سرميني"

تعيدنا القصة إلى أجواء القرية الريفية السورية القديمة في العقد الأخير من النصف الأول من القرن العشرين، وتحديداً إلى نهاية عهد الانتداب الفرنسي، حيث يسلط الكاتب الضوء على الكلب الذي غنمته صاحبته (الحاجة مستورة) من مخلفات جيش الانتداب. فتظهر صورة المجتمع الريفي البسيطة، التي تبدو فيه هموم أهله الصغيرة، ضمن مجتمعهم المغلق، والتي لا تتجاوز تربية الكلاب والثأر وسوى ذلك من خصوصيات ذاك الزمن.

وقد استطاع الكاتب أن يجعل الشخصيتين، شخصية (الكلب) وشخصية (الحجة مستورة) تسيران معاً في خط تصعيدي، وأوجد بين الشخصيتين تواؤماً وتواشجاً حميماً، فلا يستغني أحدهما عن الآخر، حتى شاعت في القرية الأقاويل التي تَصِم العلاقة بينهما بالسوء، وتحوم حول المرأة بالشبهة "حجة، وينام كلبها معها. في فراشها.. والأبشع من هذا كله أنها تتحمم مع كلبها، يا ساتر! كيف تقبل على نفسها أن تكون مع كلبها، ربّ كما خلقتني؟! هذه امرأة شاذة. أنا لا أضعها في رقبتي. لكن النساء يتكلمن عليها هكذا، ويؤكدان

أن الكلب ليس للحجة بمنزلة الابن فقط، ولكن بمنزلة. الله أعلم! لقد ترمّلت الحجة مفضوحة في عز صباها...".

وتشتغل القصة على شخصية هذا الكلب الخرافي الذي عمر طويلاً في القصة، فبلغ عشرات السنين، مما أوقع القصة في فخ التطاول الزمني الذي يبدأ مع وجود الانتداب في الأراضي السورية، ثم يثبت وجوده في أحداث القرية، ومن ثم وجود السارد الذي ينجح في الثانوية، ثم يمتدّ إلى زمن التخرّج من الجامعة، بعد أربع سنوات، ويستمرّ في التطاول حتى يتزوج السارد، وتحمل زوجته في شهرها الخامس، حيث يبدأ في رسم خطة محكمة للقضاء على الكلب وتخليص القرية منه، بعد أن آذى العديد من أهلها من بينهم السارد نفسه، وذلك بتعليق قنبلة من مفرقعات الأطفال في عنقه، وتفجيرها بجهاز تحكّم عن بعد، ثم هروب الكلب من القرية، وعودته إليها بعد شهر هزيلاً. وقد تغيرت ملامحه وأوصافه...

إن القصة تنمّ عن امتلاك كاتبها لناصية هذا الفن الصعب، القائم على التوصيف، ورسم الملامح النفسية لشخصيات القصة في تلك الأيام، لا كما نراها اليوم، حيث استغرق الكاتب في حياة المجتمع الريفي.

لكن ما يلفت نظر القارئ . هو . أن العلاقة بين المرأة الأرملة والكلب في ذاك المجتمع الريفي المحافظ بدت غير عادية، لأن هذه العلاقة ليست من سمات المجتمع الريفي السوري المنغلق على نفسه، قبل أكثر من نصف قرن من يومنا هذا، ولو أن هذه العلاقة التي توحي دلالتها بقيام اتصال جنسي وجدت في مجتمع المدينة لكانت أقلّ غرابة، نظراً للانفتاح المدني على تقاليد الغرب أكثر من انفتاح مجتمع القرية. ونادراً ما تعرضت القصة السورية إلى مثل هذه العلاقة مع البهيمة، ومن هذا الاستثناء إشارة "نبيل سليمان" إليها في رواية "المسلّة"، إذ يقول أحد ذكور الرواية في المعسكر لرفاقه:

"أحاديث لا تنتهي في فنون المضاجعة [...] وعمر الحشاش المهندس الزراعي يهمس بنوادره مع الجحشة العتيقة، فتتلع الرقاب وتتشنّف الآذان، ونجد في سيرته تعليلاً، لما يقسم بشار أنه درج في حوران من وضع الزفت على [...] الأتانات". ص(32- 33).

لقد نجح الكاتب في الربط بين اسم المرأة (مستورة) وشخصيتها التي بدت (مفضوحة) فقامت العلاقة بين الاسم ومعناه على التضاد، فالسترة عكسها الفضح، وهذا من شأنه أن يُظهر مدى المفارقة التي تركز على أبعاد الشخصية الداخلية المستورة وتوضيحها بإظهار خصوصيتها وفرديتها، لأن لاسم الشخصية القصصية دلالة أولية يمكن أن تؤدي مهمة كبيرة لصاحبها، إذ من الممكن أن يقيم للاسم علاقة مع دلالته من خلال معناه المعجمي أو تركيبه الصوتي، أو من خلال رصيده التاريخي، كما أن من الممكن أن يوحي بجانب كبير من الصفات النفسية والجسدية؛ بمعنى أن يعبّر الاسم عن دور الشخصية ووظيفتها.

وتمكّن الكاتب من التغلغل إلى أعماق المجتمع الريفي جعله يستغرق في التسمية حتى الشعبية التي تدلل فيها الأسرة أبناءها وبناتها، فينقلب الاسم من معناه التراثي إلى اسم من دون دلالة. فوردت في القصة تسمية (عيوش) و(فطوم) وواضح أنهما معدولان عن (عائشة) و(فاطمة)... وفي هذا القلب الشعبي المتعمد بقصد التحبّب والاستملاح والدلال، يفقد الاسم دلالة معناه إضافة إلى أنه يفقد إيحاءات البعد الديني الذي توخاه الأبوان لابنتيهما، فاسم (فاطمة) . ومثله اسم عائشة . على سبيل المثال . ارتبط في المفهوم الشعبي بالموروث الديني، ويتصل بابنة محمد (ﷺ)، التي ضرب فيها المثل على شدة حبه لها، حين فضّل النبي

عليها (الحق) في الحديث النبوي المعروف "لو أن فاطمة بنت محمد سرقت لقطعت يدها" لهذا كان اسمها مستخلص من رحيق القيم. هذا الاسم المؤنث بتاء التأنيث المربوطة والمسيّج ببطاقة هوية جاهزة تثبت الانتماء إلى العروبة والإسلام، تتيمّن الأسرة السورية .كغيرها من الأسر الشرقية المسلمة . بالتسمية باسمها وفاءً وبراً وانتماءً وعقيدةً وبركةً، وذلك مقصد نبيل إلاّ أن الذائقة الشعبية المندفعة وراء دلال البنت عملت على تغييره، وخرجت به عن معنى قداسته، وجميل من الكاتب أنه بقي واقفاً عند حدود الناقل الأمين للحس الشعبي، لأن عدداً من كتاب القصة والرواية السورية تحديداً، أساء إلى هذا الرمز (العربي الإسلامي) حين وظفه لخدمة حدثه الروائي، فجعل صاحبته تندفع وراء قشور الحضارة الزائفة، والسلطة الطاغية، والجنس، كما في رواية "الهدس" لـ "إبراهيم الخليل" المتمثّل في شخصية الغجرية "فاطمة" وفي رواية "الصخرة" لـ"عبد النبي حجازي" حيث جسّدت "فاطمة الضحى" الشخصية المحورية في الرواية الطغيانَ السلطوي المطلق، والغيبيةَ والخرافة، ومثله اسم (أمينة) في رواية "الزمن الموحش" لـ"حيدر حيدر" التي كانت رمزاً أيديولوجياً تقدمياً، أكدته بافتتاحها غير المحدود على الجنس خارج الإطار الشرعي لتثبت حقها في ممارسة حريتها...

رابعاً: قصة: عيد الحب. لـ"هدى يونان"

تثير القصة خصوصية الكتابة النسوية، التي تستطيع الكاتبة التعبير بها عن مشاعرها الأنثوية الإنسانية، التي لا يمكن للكاتب الذكر التعبير عنها، مهما أوتي من البراعة والمهارة في الكتابة.

وتتعرّض القصة بصورة غير مباشرة إلى بعض المسائل ذات الخصوصية الأنثوية، كالعنوسة، وما يفعله الزمن بالتأثير على مشاعر الفتاة العاطفية والنفسية، إضافة إلى التأثير على جسدها فيسلب منه الحيوية والرواء، مما يضطرها للاستعانة عليه بالمساحيق التي تغدو قناعاً وقيداً، تحاول أن تخفي خلفه حقيقة الجسد الذي لا يمكن أن تخفي ملامحه.

إن الكاتبة استطاعت أن تنقل برشاقة لقطةً خاصة، أو مشهداً قصيراً من حياة فتاة تعيش وحيدة بعد أن رحلت جدتها، وقد تحفّزت حواسها ومشاعرها في غمرة احتفالات عيد الحب، حيث تهيج العاطفة المهملة في نفسها أمام وحدتها الموحشة. وقد استطاعت الكاتبة أن تجسد الحالة النفسية، وتنقل جانباً من المشاعر العاطفية الملونة التي تنتاب الأنثى في مثل هذه الحالات ذات الخصوصية الأنثوية، ونجحت في تصعيد الخط الدرامي القصصي للشخصية، وتابعتها في لحظات الهدوء والرتابة، وفي لحظات التفجر والتشظي، ورصدت حالات الصراع النفسي التي يذكيها معنى (عيد الحب) والحقيقة الصاعقة التي تصفعها، وهي تعيش محرومة من الحب.

لقد تمكنت الكاتبة من رصد الحالة المتشظية للأنثى التي فاتها القطار، بأسلوب بسيط شفاف يدعم أصحاب الرأي الذي ينحاز إلى التقسيم (الجندري) في الكتابة، وأنماط الجنس التي تقوم على رؤى ثقافية معينة، وأعراف اجتماعية وتقاليد متوارثة، وتؤمن بالنزعة النسوية (الفيمنزم) وتمتاز ببعد سياسي أيديولوجي يختص بقضايا المرأة، وتنضوي تحت رايته نساء يعملن في مجال النظرية النسوية، ويرينَ أن الكتابة النسوية محاولة لبناء لغة التحرر، ولا تقتصر على التنظير له، وتوظف قوة الحدس وتهتم بجماليات محددة تختلف عن اهتمامات الذكور التي تلاحق العموميات.. وهذا ما جعل القصة تغرق في خصوصيتها الأنثوية التي جسدت معاناة الشخصية الأنثوية في لحظة عاطفية، حاولت أن تغطيها بمواد التجميل، واللجوء إلى تقنية (المرآة) تسألها عن حالتها، لأن شعور الأنثى بتقدم الزمن شعور قاهر مخيف، يسلب من الجسد فتوته

وجماله، وقد اهتمت القصة والرواية السورية والنسوية منها بصورة خاصة بهذه المسألة الهامة ووقفت عند آثار الزمن المدمر على النفس الأنثوية، فسلطت الأضواء على الجسد الأنثوي الجميل، الذي لا يشبع الإنسان من إدامة النظر إلى جمالياته وتقرّي أبعاده بالنظر واللمس، كما وقفت عند ما يسمى كمصطلح (النصالة اللونية) للتعبير عن تغيّره وتغضّنه، ليس في نظر المتبتل في رحابه فحسب، وإنما في نظر صاحبته التي قد يصل بها الأمر إلى كرهه ، فيتحول الإعجاب من تبتّل وتقديس إلى كره ومقت، ومن فناء أسطوري جمالي وحيوي إلى (عدمي) كما حدث لـ "زهرة" في رواية "فردوس الجنون" لـ"أحمد يوسف داود" وغيرها من الشخصيات الأنثوية في الرواية والقصة السورية.

إن ما آل إليه حال الشخصية الوحيدة في قصة "هدى يونان" في "عيد الحب" من إحباط، حاولت التغلّب عليه بالاستعانة بالمرآة مع مواد التجميل، بغية الحفاظ على جمالها، ومواجهة الزمن وآثاره المرعبة، عبّرت عنه الكاتبة في النهاية الجميلة للقصة التي اختزلت فيها حالة الأنثى النفسية المتفجرة: "ترنو إلى المرآة مجفلة، تتأمل الفتاة الأخرى التي تحوّلت إليها، تتأمل عينيها الذابلتين. كانتا مخضلتين حقاً بالدموع".

رمت الثياب الملونة خارج الخزانة، في عاصفة فجائية. حارقة. التقطت أناملها المضطربة آخرَ ثوب أسود ابتاعته مؤخراً. للفرح والحزن. من خصّص الألوان والمشاعر؟ من سمّى لكل شعور لونه الخاص؟

وهل يتغير شعور المحزون المتألم إذا ما ارتدى ثياباً حمراً أو زرقاء أو خضراء؟.

وهل تنتاب الأحزان السعداء. إذا ما لبسوا الملابس السوداء؟.

قالت لها المرأة: "بشرة بيضاء وثوب أسود. أنت أجمل حزينة في الكون".

بضع قطرات شفافة. مالحة. لذعت جفنيها وخديها. أمل قديم سرى. كمن يفيق من نوبة إغماء.

خامساً: قصة: شيء من نار. لـ"حسين علي عبد".

عندما يجد المواطن نفسه محاصراً من جميع الجهات داخل بيته من قبل السلطة، وداخل وطنه من قبل العدو يفقد الرؤية الصحيحة للحياة، ويسيطر عليه القلق والاضطراب وعدم التوازن، ثم مع استمرار الحصار وفقد الأولاد والأحبة وإيداعهم تحت الثرى. يدخل الرجل مرحلة الإدمان. إدمان الموت وفقدان الإحساس بالزمان والمكان... نظراً لإمعان السلطة في القهر، متعاونة مع القدر والعدو الخارجي على متابعة سحق المواطن حين تنذره بهدم منزله.

لقد استطاع الكاتب أن يسير بقصته من البداية إلى النهاية عبر خط القهر النفسي المتوتر، من مرض أفراد أسرته إلى موتهم. وتكتمل خطوط السخرية الصاعقة حين يرحل الأولاد عن العالم ويبقى الأبوان على قيد الحياة، وما إن يأتي ممثل السلطة لتبليغه إنذار الهدم. يغلق الزوج دكانه وينطلق على بيته ليزف الخبر إلى زوجته، فتعلمه بأنهم تأخروا كثيراً. لأنها تشعر بدنو أجلها، ثم تسلم النفس إلى بارئها. عندئذ يقرر الرجل أن يقضي الليلة مع جثمان زوجته وفاء لها، فيحمل الفانوس يتفقد المنزل كما كانت تفعل زوجته كلي ليلة قبل أن تنام، لكنه يفاجأ بالطرق المتواصل على باب المنزل، ولا يمهله المكلفون بتنفيذ القرار إلى الصباح، ريثما يقوم بدفن جثمان زوجته، يسمع الجلبة في الخارج، وأصوات الناس يخرجون من بيوتهم فيعلو صراخهم، ويميز من بين الأصوات صوت جاره الذي كان يصرخ معلناً "لقد جاءوا لم يمهلونا حتى الصباح. "فيرتبك

ويسقط الفانوس أرضاً ويندلق النفط، فتمتد ألسنة النار لتمسك بالبساط. حينئذ يقفز بخفة لا تتناسب مع ما به من تعب السنين متجهاً إلى دلو الماء، وإذ به يقف متردداً في منتصف الطريق بين الماء والنار. وسمع طرقات تتوالى على الباب...".

تعيد القصة إلى الأذهان عالم القهر الذي يلحق بالشخصيات الروائية التي جسدها عبد الرحمن منيف، تلك التي تطرح العلاقة العدائية وغير المنسجمة بين المواطن والسلطة، لذلك تظل محبطة مصابة بالارتباك والقلق والخوف والحيرة وعدم القدرة على قراءة أسباب العيش الآمن، وهذا ما يولّد لديها الشعور بالعجز والحيرة.

سادساً: قصة: حروف عكس النص. لـ:"سعيد أبو نعسة"

تندرج هذه القصة تحت عنوان (الشخصية الصهيونية في القصة العربية) إذ يقوم بالسرد فيها ضابط صهيوني برتبة ملازم، وموضوع القصة يدور حول تلقي الضابط أمراً بإلقاء القبض على أحد رموز المقاومة في مدينة "رام الله" الفلسطينية، وقد حاولت القصة أن تقف على أبعاد الشخصية الصهيونية التي تتقزّم أمام عملقة الشخصية الفلسطينية المقاومة، وتكشف عن مشاعرها وأحوالها النفسية في أثناء تصديها لأحد المقاومين، واختلاف هذه النفسية عندما تطلب القيادة من الضابط القيام بإلقاء القبض على المطلوب وإحضاره حياً. إذ يتطلب ذلك المواجهة المباشرة، وفي ذلك مخاطر كبيرة تهون أمامها أعتى العمليات التي تهدف إلى القتل بإطلاق النار من بعيد، أو بواسطة جهاز يتحكم به القاتل عن بعد.

لقد وقفت القصة في الشخصية الصهيونية عند مشاعر الخوف التي تنتاب الجندي الصهيوني في لحظات المواجهة المباشرة إضافة إلى الجوانب الأخرى التي يمكن إنجازها في النقاط الآتية:

1. عدم اهتمام الجندي الصهيوني بقتل الأبرياء بغية الوصول إلى هدفه وتنفيذ المهمة.
2. عدم حرية الجندي في التصرف. إذ يترتّب عليه واجب التنفيذ ثم الاعتراض.
3. غطرسة الجندي عندما يمسك بيده السلاح، وعندما تعلّق نجمة على كتفه لقاء تنفيذ عملية ضد المقاومة العربية الفلسطينية.
4. عدم قناعة الجندي بمهنة القتل التي يقوم بها. وهو دائماً لا يرضي رؤساءه بأسلوب أدائه، ولا يرضي ضحاياه، فهو بذلك مكروه من الطرفين.
5. الجندي الصهيوني مثقف ويدرس اللغة العربية ليجيد التعامل مع أهلها في الأراضي التي يدخلها، وقد جعله الكاتب يفهم جذور الكلمة العربية وتقاليبها ويعرف أمثال الأمة وشعرها كقوله "وندق بينهم عطر منشم" واستحضار شعر نزار قباني: "لو أني أعلم خاتمتي ما كنت بدأت" والوقوف عند خصوصية عنوان القصة "حروف عكس النص" وقد عكس كثيراً منها كقوله "بلح تعلق تحت قلعة حلب" واسم الجندي السادر "ناورم" إذا قرئ من اليسار إلى اليمين يصبح اسماً عربياً فصيحاً، واسم المعتقل اللبناني الذي اقتاده على متن طوافة عسكرية إلى سجن عسقلان الشيخ "مصطفى ديراني" يغدو "ينارید افاتسم".
6. شعور الجندي الصهيوني بالغربة الدائمة، لأنه لا ينتمي إلى الأرض التي يقاتل فيها، وشخصية القصة

مهاجر روسي جيء به إلى فلسطين على أنها الجنة الموعودة، وقد دفع ثمن الهجرة إلى الحكومة الروسية. "في روسيا لم يكن أحد يثق بنا رغم عيوننا الزرقاء وشعورنا الشقراء وانبثاقنا من تربة واحدة. قبضوا خبزاً كثيراً لقاء ترحيلنا إلى تلك أبيب. قالوا لنا.. أرض الميعاد.. تاريخ الأجداد.. جنة عدن نسيمها الطيب والبخور.. أرضها ذهب وماؤها عسل.. أمن وأمان.. سلم وحياة!!.. لو كنت أعلم الغيب لاخترت الواقع المر هناك في روسيا. ولما ذقت الأمرين هنا.!!".

7 . المقاتل الفلسطيني بطل مقاوم وزعيم شعبي لأنه انبثق من قلب الجمهور، لذلك هو صاحب مكانة عالية إن كان طليقاً، أو كان داخل المعتقل، حيث يجد من يتابع قضيته من الأهل والمحامين، ويمثُل للمحاكمة مرفوع الرأس، على عكس الصهيوني الذي يمثّل النازية البغيضة.

8 . سخرية المهاجر الصهيوني من الأكذوبة التي يتعلق بها الصهاينة، في فلسطين في ادعائهم بالأوابد التاريخية التي ينبشون القبور لإثباتها.

9 . عدم قناعة الجندي بأعمال القتل التي يكلف بها من جهة، وعدم الاكتراث بالبعد الديني الذي يتجلى في القسم الذي يؤديه الجندي عند التخرج من الكلية العسكرية.

10 . قناعة الصهيوني بأنه منبت الجذور في هذه الأرض الغريب عنها، فإذا دخل السجن، فلا أحد يبكي عليه، ولا يوجد من يدافع عنه. لأنه في الأصل بغير قضية.

11 . رفض الأوامر عند الإحساس بخطر المواجهة مع العلم المسبق بأن نتيجة ذلك السجن، وشتان ما بين سجن الجندي الصهيوني المتخاذل، وسجن المناضل العربي، حتى إن الأول يراوده شعور بأنه هو المسجون دائماً، والعربي هو السجان.

إن القصة تتغلغل إلى أعماق الشخصية الصهيونية، وتنتهي بتخاذل الجندي عن المواجهة وعجزه عن إلقاء القبض على الضحية حياً، وانتظاره عقوبة السجن في السجن الذي كان يشرف عليه مع ضحيته "سأحشر معه في سجن، كنت المشرف عليه قبل ساعات فقط! هو سيحاكم بتهمة الإرهاب، وأنا بدعوى رفض تأدية مهمة عسكرية! سيجد له أماً تبكيه أو عشرات المحامين يتقاطرون متبرعين للدفاع عنه! أما أنا فسأنتحب طويلاً طويلاً في عزلتي... حتى أعلن توبتي النصوح، واستعدادي لتنفيذ أمر جديد... لا أجرؤ على عكس حروف!!..

سابعاً: قصة: أجنحة الكلب. لـ"وارد بدر السالم"

لن أعلق على هذه القصة الطويلة جداً، احتراماً لرغبة صاحبها الذي صدّرها بما يلي:

"تحذير!.

لا يجوز نقل أو اقتباس أو نقد هذه القصة أو الكتابة عنها، أو التعليق عليها بأي شكلٍ من الأشكال صراحةً أو تلميحاً، وذلك بسبب واقعية الحادثة المروية فيها، وتجنباً لأية مضاعفات اجتماعية وعشائرية.

يرى المؤلف هذا التحذير قبل قراءة القصة".

وأنا إذ أضع نص التحذير كما ورد بخط الكاتب. أدع المسألة إلى القراء من جهة، وإلى أصحاب المدرسة النقدية الذين نادوا: بـ(موت المؤلف) ولم ينادوا بامتداد سلطته إلى القراء والنقاد. من جهة ثانية.

محمد قرانيا

❑❑❑